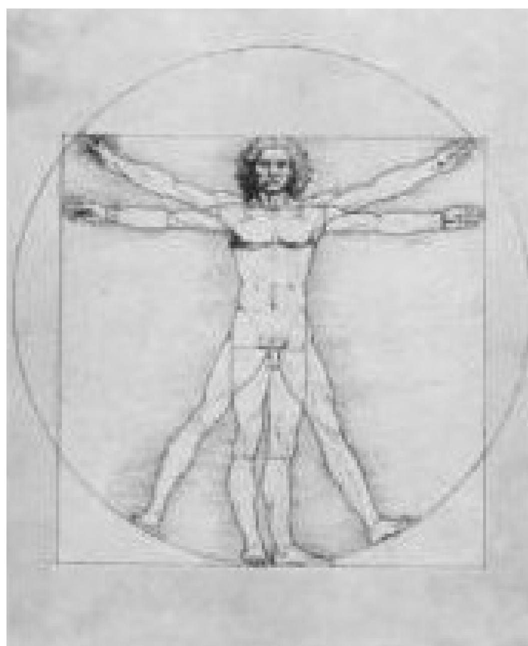


UNIVERSITATEA *TRANSILVANIA* DIN BRAŞOV
FACULTATEA DE DREPT ŞI SOCIOLOGIE
CATEDRA DE SOCIOLOGIE ŞI FILOSOFIE

Romulus CHIRIȚĂ

ESTETICA



BRAŞOV
2010

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE

Prezenta lucrare este un *curs universitar* destinat studenților Universității *Transilvania* din Braşov, care au prevăzută în planurile de învățământ ale facultăților pe care le urmează ca disciplină de studiu *Estetica*. El urmăreşte să le ofere celor care îl parcurg *reperele teoretice generale ale abordării fenomenului estetic* şi să contribuie la *ameliorarea capacității lor de valorizare estetică* a artei, lumii şi vieții.

Cursul este structurat pe *opt mari secțiuni* ce analizează cele mai importante teme ale acestei discipline filosofice.

În *Preliminarii* am încercat să trasez un contur general al esteticii pentru a delimita *Perspectiva estetică asupra artei, lumii şi omului* de alte modalități de abordare teoretică a realității. Am formulat un număr de teze de principiu şi de probleme specifice acestei discipline, insistând asupra clarificării statutului său epistemologic de disciplină filosofică şi a relațiilor sale cu celelalte discipline filosofice şi alte domenii ale culturii.

În secțiunea a doua, *Teorie şi metodă*, am prezentat problemele introductive ale esteticii: obiectul de studiu, un scurt istoric al concepțiilor despre artă şi frumos, deosebirile şi raporturile dintre cele mai importante ipostaze ale manifestării frumosului: cel natural şi cel artistic, dinamica domeniului de cercetare şi metodologia esteticii.

A treia secțiune a cursului este consacrată *Valorii estetice*, care reprezintă principalul referențial axiologic al problematicii estetice. Am considerat oportun să expun succint, mai întâi, problematica axiologiei, cu atât mai mult cu cât, cu excepția facultăților de filosofie, această disciplină filosofică de importanță esențială pentru structurarea sistemelor personale de valorizare a culturii, lumii, semenilor şi propriei persoane nu se studiază în învățământul universitar umanistic românesc. În acest context, am definit şi am caracterizat conceptul de *valoare generică*, în calitate de gen proxim al *valorii estetice*. După analizarea acesteia, am delimitat atitudinea estetică de estetism şi am examinat problematica principială a sistemului categoriilor estetice, a cărei importanță şi pondere sunt supralicitate de numeroase teorii estetice contemporane, în dezacord cu relevanța sa estetică reală.

Centrul de greutate al întregului curs este examinarea *Operei de artă*, atât datorită importanței sale majore în ansamblul problematicii esteticii, cât şi faptului

că o serie de teorii estetice prestigioase elaborate în cultura modernă şi contemporană reduc estetica la condiţia de filosofie a operei de artă. După caracterizarea generală a operei de artă şi delimitarea sa de alte produse ale activităţii creatoare a omului, am examinat principalele sale componente structurale: conţinutul, forma, motivul şi materialul. Am prezentat şi exemplificat apoi principiile constitutive ale operei de artă, în calitate de modalităţi generale de organizare funcţională a sa: izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea. În ultima parte a acestei secţiuni am analizat principalele sinteze teoretice ale artei: tipurile artistice, stilul artistic, clasificarea artelor şi genurile artistice, insistând asupra caracterului relativ şi importanţei lor orientative.

Secţiunea a cincia a cursului este consacrată problematicii *Personalităţii artistice*. După explorarea sa globală, am prezentat cele mai importante trăsături ale profilului psiho-intelectual şi moral al artistului: intuitivitatea, emotivitatea, fantezia creatoare şi puterea expresivă. Am delimitat apoi, aşa cum procedează majoritatea doctrinelor estetice, geniul de talent, ca principale ipostaze ale manifestării profesionale a creatorilor de artă.

Procesul creaţiei artistice reprezintă cea de-a şasea secţiune a cursului, în care sunt delimitate şi examinate etapele tipice ale procesului creator: pregătirea operei, inspiraţia, invenţia şi execuţia. Am atras atenţia asupra caracterului relativ al delimitării şi succesiunii acestor etape, ca şi asupra interferenţei şi condiţionării lor reciproce.

A şaptea a secţiune a cursului analizează cele mai importante probleme ale *Procesului receptării artei*: atitudinea estetică în receptarea artei, particularităţile percepţiei estetice, prima impresie în receptarea artei, componentele structurale ale receptării operei de artă, specificul satisfacţiilor estetice şi kitsch-ul, în calitate de simptom al devalorizării artei în lumea modernă şi contemporană.

Întrucât familiarizarea cu orice domeniu al culturii presupune şi însuşirea terminologiei sale specifice, ultima secţiune a lucrării este un succint *Dicţionar de termeni estetici*, în care am definit cei mai importanţi termeni cu care operează această disciplină filosofică, precum şi istoria şi teoriile artelor, pe baza cărora ea îşi elaborează şi îşi validează demersurile. M-am limitat, cu precădere, la termenii şi mişcările artistice la care m-am referit în curs, omiţând esteticienii şi artiştii, deoarece, dacă i-aş fi prezentat, chiar şi numai pe cei mai importanţi, acest dicţionar ar fi depăşit proporţiile cursului! Recomand celor care doresc să-şi amplifice informaţia terminologică dicţionarele de estetică şi de istoria artelor, precum şi monografiile consacrate diferitelor etape, mişcări, curente sau personalităţi artistice.

Fiecare secţiune a cursului este precedată de enumerarea *obiectivelor operaţionale* urmărite, a *abilităţilor intelectuale şi practice* care ar trebui dobândite de studenţi prin însuşirea temei respective şi de divizarea problematicii adiacente ei în unităţi didactice de curs. Am împărţit întreaga informaţie în 14 cursuri de câte 2 ore, care pot fi, evident, comprimate sau dilatate în funcţie de fiecare situaţie

didactică particulară. În finalul fiecărei secțiuni este recomandată *bibliografia* ce trebuie studiată pentru aprofundarea temei şi sunt propuse o serie de *probleme pentru autoevaluare*. Datorită acestei organizări didactice a informației, ce permite studiul individual şi autoevaluarea continuă, cursul poate fi utilizat şi de studenții învățământului deschis la distanță.

Spațiul pe care l-am avut la dispoziție pentru prezentarea problematicii esteticii a fost condiționat de numărul de ore de curs alocat acestei discipline de planurile de învățământ ale facultăților în care ea se studiază. Datorită acestei constrângeri, m-am limitat la expunerea problemelor de fond ale esteticii şi la sistematizarea lor principială. Din aceleaşi rațiuni am optat pentru formula de *compendiu* a acestui curs. El nu oferă decât reperele teoretice fundamentale ale esteticii, care trebuie aprofundate prin studiul individual al bibliografiei tematice recomandate la sfârşitul fiecărei secțiuni şi, mai ales, prin confruntarea lor cu experiențele artistice curente ale studenților. Este de dorit ca pe durata studierii esteticii ei să-şi intensifice aceste experiențe şi să încerce să le evalueze din perspectiva informațiilor acumulate şi a abilităților dobândite. Satisfacția autorului ar fi deplină dacă acest curs ar declanşa sau ar stimula interesul constant al celor care îl parcurg pentru artă şi frumos.

Sunt conştient de faptul că unele dintre delimitările teoretice şi taxonomiile pe care le-am propus sunt amendabile de realitatea vie a artei, care are ca trăsătură definitorie unitatea şi solidaritatea structurală şi funcțională a diferitelor componente şi niveluri ale fenomenului estetic. Opera de artă se caracterizează printr-o pronunțată individualizare, iar tentativele de a o încadra în tipare rigide se dovedesc a fi, de cele mai multe ori, hazardate. Cu atât mai mult, arta modernă se remarcă prin tendința, adesea programatică, de contestare a disocierilor, normelor şi valorilor artistice tradiționale, ceea ce creează, de multe ori, dificultăți de receptare şi valorizare. Sunt convins că beneficiarii cursului vor fi în măsură să relativizeze, să nuanțeze şi să adecveze cadrele teoretice generale pe care le-am propus fiecărei situații estetice concrete. Valorizarea estetică este, în ultimă instanță, o activitate spirituală individuală, condiționată atât de particularitățile obiectului estetic, cât şi de personalitatea care îl valorizează.

În fine, dar nu în ultimul rând, țin să mulțumesc studenților mei, care prin interesul constant pe care l-au manifestat de-a lungul anilor pentru această disciplină şi prin sugestiile pertinente pe care mi le-au făcut au contribuit la structurarea şi definitivarea acestei forme a cursului.

Autorul

A. PRELIMINARII

PERSPECTIVA ESTETICĂ ASUPRA ARTEI, LUMII ŞI OMULUI

Scopurile unităţii didactice sunt:

de a contura problematica generală a esteticii
de a semnala implicaţiile filosofice ale esteticii
de a evidenţia solidaritatea dintre artă şi condiţia umană

Obiective operaţionale

După ce vor studia această unitate didactică studenţii vor fi în măsură:

- să înţeleagă complexitatea problematicii esteticii
- să conştientizeze implicaţiile metafizice ale experienţelor artistice
- să sesizeze solidaritatea dintre artă şi condiţia umană

Structura unităţii didactice

Cursul 1
Omul şi arta
Estetica – disciplină filosofică
Estetica şi noţiunea de frumuseţe

Cursul 2

Estetica – disciplină umanistică
Estetica şi libertatea umană
Arta şi adevărul
Estetică descriptivă şi estetică normativă

Bibliografie

Autoevaluare

A. PRELIMINARII

PERSPECTIVA ESTETICĂ ASUPRA ARTEI, LUMII ŞI OMULUI

Omul şi arta

Arta este determinație o ontologică fundamentală a condiției umane căreia îi cunoaştem mult mai bine manifestările şi forța decât natura. Nu există stadiu al evoluției umane despre care să ne fi parvenit informații cât de cât consistente din care ea să fi fost absentă.

Cu mult timp înaintea inventării scrierii, oamenii primitivi au pictat pereții grotelor în care se adăposteau, uneori cu rezultate care astăzi sunt considerate adesea excepționale sub raport artistic. În Franța, la Lascaux, ca şi în Spania, la Altamira, s-au descoperit adevărate sanctuare cu sute de picturi rupestre, unele de o uluitoare frumusețe şi expresivitate, cu certă semnificație religioasă. Ele datează din paleoliticul superior (cca. 15.000 î.Hr.), iar formele animale pictate apar privitorului contemporan de o surprinzătoare modernitate. În epoca respectivă nu se practica încă agricultura, „operele” în cauză alcătuind o adevărată frescă a universului preistoric al vânătorii.

Nu ne putem face nici cea mai vagă idee asupra impulsului care i-a determinat pe acei strămoşi îndepărtați ai noştri să picteze deoarece nu ştim aproape nimic cert despre cultura ai căror exponenți au fost. Cercetătorii actuali sunt tentați să supraliciteze valențele magico-religioase ale creațiilor respective. Cunoaştem ceva mai bine impulsul care-l determină pe poetul zilelor noastre să-şi scrie versurile sau pe compozitorul contemporan să-şi compună operele muzicale. În pofida acestui fapt, subzistă o notă de mister şi de inefabil în orice creație artistică, fie ea preistorică, antică, modernă sau contemporană.

Arta pare mai înrudită cu jocul decât cu utilitatea practică, deşi este o necesitate profundă a naturii umane; ea lasă impresia că este gratuită şi inutilă, apropiată mai degrabă de superficialitate şi capriciu decât de activitățile serioase şi laborioase, deşi este atât de intim corelată cu sacrul încât timp de milenii sentimentele religioase s-au exprimat mai ales prin intermediul operelor de artă, de la picturile rupestre la piramidele egiptene şi templele greceşti, de la psalmii biblici

la catedralele gotice şi cântecul gregorian; ea pare neimportantă, aproape superfluă, deşi tezaurul de fapte de civilizaţie şi de valori pe care umanitatea l-a acumulat şi l-a transmis posterităţii a fost exprimat, cu precădere, prin intermediul formelor sale, de la poemele homerice şi tragedia antică la muzica simfonică şi pictura abstractă. Dintr-o civilizaţie apusă sau dintr-o epocă istorică trecută posteritatea reţine, cu precădere, creaţiile artistice.

Devenirea civilizaţiei se reflectă în aşa măsură în creaţia artistică încât este posibilă reconstituirea evoluţiei istorice a umanităţii prin intermediul operelor de artă; istoria artelor este, în datele sale esenţiale, paralelă istoriei economice şi politice.

Arta nu este deci un produs matur al civilizaţiilor evoluate şi complexe, ci s-a născut din zorii istoriei, în legătură indisolubilă cu trăirea religioasă şi speranţa vieţii de apoi, precum şi ca expresie a puterii politice, ca în cazul piramidelor egiptene prin care puterea faraonilor se autocelebra. Arta, religia şi puterea politică par a avea o relaţie ascunsă, dificil de decelat şi de explicat.

Nu este deloc uşor de înţeles cum este posibil ca o activitate atât de înalt spiritualizată şi de complexă tehnic să se asocieze atât de intim cu ceea pare a fi impuls imediat, gratuit şi spontan al sufletului, cu gustul şi aspiraţia către frumos, de care cu siguranţă încă oamenii primitivi au fost capabili, judecând după creaţiile care ne-au parvenit de la ei.

Care este natura, care sunt resorturile şi care este finalitatea acestui impuls inepuizabil care-l împinge din vremuri imemoriale pe om spre artă şi frumos?

Estetica – disciplină filosofică

Ca reflecţie teoretică asupra artei şi frumosului estetica nu putea să apară decât în momentul în care producţia artistică acumulase un bogat patrimoniu de opere, iar cele mai importante arte se conturaseră deja. Obiectul său de studiu este frumosul în manifestările sale naturale şi artistice; metodele sale sunt similare celor specifice cercetării filosofice; scopul său, ca şi al celorlalte discipline filosofice, este să-l ajute pe om să se înţeleagă mai bine pe sine însuşi şi această lume în care i-a fost dat să trăiască într-un anumit timp şi într-un anumit loc. Pentru simplificarea analizei mă voi referi în acest context numai la obiectele materiale frumoase, la făpturile vii şi la lucrurile neînsufleţite, ca o căprioară sau un apus de soare frumos, şi la creaţiile umane, ca operele de artă sau realizările tehnice. Exclud deocamdată frumuseţea fizică a omului şi pe cea a gesturilor sale, a caracterului, rostirii şi vieţii sale interioare.

În experienţa perceptivă curentă nu ne sunt date niciodată obiecte care să aibă drept unică însuşire frumuseţea. Ele sunt totodată utile, indiferente sau periculoase, intră în jocul evaluărilor şi relaţiilor sociale ale omului, au un sens şi o valoare economică sau morală. În funcţie de perspectiva pe care o adoptă, spiritul

uman operează „decupaje” specifice ale realității. Economia, sociologia sau morala studiază fiecare obiectele dintr-un punct de vedere diferit. Şi estetica realizează o raportare asemănătoare la real: „decupajul” pe care ea îl operează asupra realității date în experiență poate fi circumscris, la modul cel mai general, prin intermediul categoriei estetice a frumosului. Din precizările de mai sus rezultă o primă teză.

PRIMA TEZĂ: *Estetica este o disciplină filosofică. Ea studiază obiectele date în experiență din perspectiva „decupajului” specific operat de spiritul uman prin intermediul categoriei estetice a frumosului.*

Estetica nu este o „insulă” izolată de celelalte împreună cu care formează „arhipelagul” disciplinelor filosofice. În sens riguros, filosofia nu admite distincții atât de radicale. Ea nu poate fi concepută ca un ansamblu de cercetări fragmentare, reunite sub o singură denumire pentru comoditatea studiului ori pentru a le conferi o încadrare teoretică unitară. În istoria sa bimilenară filosofia a aspirat întotdeauna spre configurarea unei viziuni unitare asupra lumii, omului şi creațiilor sale.

Există o rațiune profundă care i-a determinat pe filosofii tuturor timpurilor să confere cercetărilor lor o structură unitară, chiar şi atunci când ei au fost angajați în cercetări sectoriale asupra unor domenii sau aspecte particulare ale realității. Lumea în care trăim şi în care ne-am dobândit condiția umană este extrem de diversă şi de eterogenă atât în spațiu cât şi în timp. Există un număr infinit de corpuri cereşti, de fenomene şi de procese în univers; considerat din perspectivă umană, Pământul – o planetă insignifiantă la scară cosmică – este imens, fiind alcătuit din miliarde de obiecte şi găzduind milioane de specii vii. Există o devenire continuă a lucrurilor şi a omului, un ocean nemărginit de evenimente care se desfăşoară în timp, cu extrem de mulți protagonişti şi nici un final clar la scară umană; o curgere nesfârşită în timp. În pofida acestei evidențe, realitatea, deşi infinită în spațiu, timp şi forme de manifestare, este totuşi ceva unitar, o lume ținută laolaltă de o serie de constante, fie ele legi ale naturii, fie obscure rațiuni metafizice sau religioase care scapă capacității de înțelegere limitate a omului. Nu putem cunoaşte niciodată temeinic nici un aspect al realului până când nu reuşim să-l încadrăm în contextul întregului a cărui parte este, până nu clarificăm sensul profund care-l ataşează rațiunilor ultime ale lucrurilor. Nici frumusețea nu face excepție de la această regulă generală.

Pentru a explicita această dificilă problemă filosofică voi apela la un exemplu. Este, fără îndoială, dificil să definim satisfăcător frumosul, dar ca demers prealabil putem porni de la înțelegerea sa comună, cea care ne determină să spunem că acest lucru este frumos, în timp ce celălalt nu: o senzație interioară, de cele mai multe ori de plăcere, provocată de percepția lucrului respectiv. Şi totuşi, de ce în natură există frumusețe? De ce un apus de soare pe care-l contemplăm vara la malul mării, joc diafan de lumini şi culori, de apă şi de aer, este atât de încărcat de seducție estetică? Care este sensul frumuseții sale? Subzistă ea şi atunci când n-o

percepe nimeni? A fost frumusețea naturii creată pentru noi sau ea nu este decât o idealizare umană a unor fenomene fizice, chimice şi biologice? Tuturor acestor întrebări şi altora asemănătoare trebuie să le răspundă estetica, deoarece ea are ca obiect predilect de studiu frumosul. Dar întrucât ea ajunge, mai devreme sau mai târziu, la problema sensului – al lucrurilor, al lumii şi al existenței umane – ea este subordonată metafizicii; astfel de probleme nu pot fi abordate decât în cadrul unei analize a sensului realității. Pentru a le răspunde trebuie să utilizăm instrumentele conceptuale, teoretice şi metodologice elaborate de filosofi, care au încercat, încă de la debutul metafizicii occidentale, să surprindă ființa lumii ascunse în spatele manifestărilor sale, dincolo de simpla înlănțuire cauzală a evenimentelor. În fața frumosului şi a fascinației pe care el o iradiază nu ne putem elibera deci de gravitatea întrebărilor filosofice, nu putem uita că realitatea este unitară şi nu haos evenimente şi impresii.

Dar de ce lumea este aşa şi nu altfel, evident, nu ştim şi, poate, nu vom şti niciodată.

Estetica şi noțiunea de frumusețe

De ce este totuşi atât de dificilă definirea riguroasă a noțiunii de frumos? Dacă pornim de la experiența cotidiană constatăm imediat că părerile oamenilor asupra frumosului nu sunt întotdeauna concordante. Încă din zorii filosofiei greceşti s-a remarcat faptul că pentru anumiți oameni unele lucruri sunt frumoase, iar pentru alții aceleaşi lucruri sunt mai puțin frumoase sau chiar urâte, că aprecierile oamenilor sunt influențate de gusturile personale, de situații şi conjuncturi. Tot de timpuriu s-a conştientizat şi faptul că frumosul nu are relevanță utilitară sau morală nemijlocită. Şi istoria artelor atestă că normele şi canoanele frumuseții au variat foarte mult în timp în funcție de cultura şi valorile fiecărei epoci, ca şi de structura socială şi de condițiile economice şi culturale ale creatorilor şi receptorilor. Concluzia care s-a conturat treptat este că ceea ce se înțelege prin termenul „frumos” se modifică sensibil în timp, ceea ce face problematică definirea sa riguroasă. Totodată, este evident faptul că astfel de considerații nu privesc frumosul ca atare, ci aprecierile oamenilor asupra obiectelor şi creațiilor. Aprecierile asupra frumuseții sunt variabile deoarece se schimbă necontenit oamenii înşişi şi condițiile lor socio-culturale, adică, în ultimă instanță, sistemele lor de evaluare.

Este însă frumosul doar o caracteristică a gustului uman sau, mai degrabă, a lucrurilor însele? Când un poet exaltă în versurile sale atmosfera limpede a unei dimineți însorite de iarnă el se referă la două realități distincte pe care le asociază insesizabil: pe de o parte, constată că acea dimineață este frumoasă şi, pe de altă parte, vrea să descrie starea de spirit pe care ea i-o declanşează. Dar, în mod evident, nu sunt acelaşi lucru o dimineață de iarnă şi o stare de spirit. Subiectul percepției estetice trebuie deci distins de obiectul său. Se impune atunci întrebarea: frumusețea aparține subiectului sau obiectului? Este frumoasă dimineața de iarnă

descrisă sau sufletul celui care o contemplă este frumos? Frumosul este o însuşire a obiectului sau se naşte din acordul dintre însuşirile obiectului şi viaţa interioară a omului?

Din cele de mai sus derivă o nouă teză şi două grupuri de probleme.

TEZA A DOUA: *În cercetarea frumosului trebuie să se distingă frumuseţea intrinsecă a obiectului de judecata estetică asupra sa elaborată de subiect.*

PRIMA PROBLEMĂ (referitoare la frumuseţea obiectivă): *Există o frumuseţe intrinsecă a obiectului? Este posibilă identificarea unor canoane obiective ale frumosului?*

A DOUA PROBLEMĂ (referitoare la subiectivitatea judecăţii estetice): *Judecata estetică se supune, fie şi în parte, unor reguli obiective sau este integral subiectivă şi schimbătoare? Dacă a doua alternativă este cea corectă, care sunt factorii care determină această variabilitate?*

Toate dificultăţile în soluţionarea acestor probleme îşi au originea în însăşi natura experienţei estetice. Sunt momente în care o panoramă montană magnifică sau audiţia *Baladei* lui Ciprian Porumbescu ne emoţionează intens şi ne predispun la o profundă autoanaliză, la scrutarea abisurilor fiinţei noastre; în alte momente aceleaşi experienţe ne lasă cu totul indiferenţi sau chiar ne irită. Dar nu doar datorită acestor variaţii nu putem înţelege riguros frumuseţea, ci întrucât în anumite circumstanţe ea nu ne mai vorbeşte, nu mai interacţionează cu noi. Este evident că astfel de stări de lucruri depind mai mult de natura umană decât de cea a obiectului estetic. Dar dificultăţile nu pot fi eludate cu această constatare. Pe de o parte, nu este deloc clar care aptitudine sau facultate a naturii umane controlează sentimentele şi judecăţile estetice, nici ce relaţie au sentimentele de acest tip cu celelalte componente ale vieţii noastre interioare, de exemplu cu potenţialul intelectual sau cu sentimentele morale. Pe de altă parte, ajungem la o altă dificultate când ne întrebăm de ce continuăm să considerăm magnifică panorama montană şi emoţionantă *Balada* lui Porumbescu chiar şi atunci când ele ne lasă indiferenţi. În astfel de situaţii nu suntem deci înclinaţi să căutăm răspunsul în interiorul nostru, ci în obiecte, deoarece în mod spontan considerăm frumuseţea drept o caracteristică intrinsecă a lor şi nu o senzaţie arbitrară a noastră. Nu este aşadar uşor de explicat care sunt motivele obiective pentru care evaluarea noastră estetică continuă să rămână pozitivă chiar şi atunci când comunicarea emoţională cu obiectul estetic este blocată. Se impune aşadar examinarea separată a celor două dificultăţi: cea referitoare la natura umană şi cea care vizează natura obiectului estetic.

TEZA A TREIA: *Estetica studiază atât natura umană cât şi natura lucrurilor punând accentul pe interacţiunea lor provocată de perceperea frumuseţii.*

Estetica – disciplină umanistică

Încă de la începutul acestei explorări globale a problematicii esteticii m-am referit la două clase diferite de obiecte estetice: cele produse de om şi cele care există în natură fără intervenția omului. Această distincție este importantă pentru estetică întrucât generează consecințe diferite în cele două cazuri.

Evident, ambele clase de obiecte au cel puțin o însuşire comună: estetica se ocupă de obiecte materiale care au o natură sensibilă; fie că sunt produse ale omului, fie ale jocului forțelor naturii este vorba de obiecte care aparțin, în sens larg, domeniului naturii. Omul acționează din interiorul ei, trebuie să-i respecte legile şi este el însuşi, cel puțin în parte, o expresie a forțelor naturii. Nu se sustrag acestor constatări nici cele mai „spirituale" arte, ca muzica şi poezia. Şi ele au un suport material, fie că este vorba de sunete, fie de cuvinte. Cu toate aceste asemănări cercetarea estetică trebuie să distingă cele două clase de obiecte. Opera cu intenție estetică produsă de om include în ea, într-o formă transfigurată, şi ceva din autorul ei, în chiar materia din care este realizată. În ea pot fi recunoscute, chiar dacă sunt topite în obiect, cultura artistului şi viziunea sa asupra lumii, ceva din sentimentele sale, din spaimele şi speranțele sale, din viața sa interioară şi din realitatea socială în care el şi-a creat opera. În acest mod prin intermediul operelor de pictură sau poetice, arhitecturale sau muzicale creatorii ne vorbesc de la distanțe de secole, ne comunică valori şi speranțe, ne transmit ceva din lumea lor, astăzi apusă, dar care continuă să trăiască numai prin sunetele, pietrele şi culorile pe care ei le-au modelat artistic. În cazul celor două tipuri de obiecte estetice examinate – obiecte naturale şi opere de artă – nici frumusețea intrinsecă a obiectelor, nici percepția estetică a subiectului nu sunt de acelaşi tip. În fața naturii nu percepem niciodată universul subiectiv al unui om; în frumusețea sa obiectivă intuim poate ceva din misterul lucrurilor sau proiecția vieții noastre intime, umanizând natura conform propriilor noastre exigențe; dar, în nici un caz, nu intuim în ea un alt om. Dimpotrivă, orice experiență estetică declanşată de un produs uman ne face să intuim instantaneu prezența altui om, a unuia pe care-l simțim, îl ştim că este asemenea nouă. Normele care guvernează frumusețea naturală – în caz că astfel de norme există – nu pot fi identice cu cele care guvernează producția umană de opere, chiar dacă artistul foloseşte obiecte naturale ca materiale pentru realizarea creației sale. Evident pomii şi iarba sunt întotdeauna produse ale naturii (chiar dacă prin tehnologiile actuale pot fi modificate sensibil de om), dar frumusețea unei pajişti spontane sau a unei păduri virgine nu este niciodată identică cu cea a unei grădini cultivate de om, nici chiar când plantele care le alcătuiesc sunt aceleaşi. Pentru om este vorba de două experiențe estetice diferite, care trebuie studiate separat, fără a uita nici un moment că toți – oameni şi lucruri – aparținem domeniului naturii.

Din considerațiile de mai sus decurg încă două teze şi un grup de probleme.

TEZA A PATRA: *Estetica studiază frumusețea naturii şi pe cea a operelor de artă, ținând cont atât de trăsăturile lor comune, cât şi de deosebirile lor.*

TEZA A CINCIA: *Estetica este o disciplină umanistică deoarece studiază transfigurarea universului spiritual al omului în opera de artă.*

A TREIA PROBLEMĂ (asupra raportului artă – natură): *Ce raporturi există între activitatea de creație artistică, opera de artă şi natură?*

Cu certitudine, omul este o parte a naturii, iar viața sa este un ciclu delimitat de naştere şi moarte, momentele extreme ale unei deveniri neîncetate. Timpul guvernează viața oamenilor, ca şi pe cea a popoarelor şi civilizațiilor. Dar prin însăşi natura sa omul aspiră să înfrângă timpul. Operele sale înfruntă mileniile, ca monumentele egiptene, şi tind să-i supraviețuiască, astfel încât ceva din el continuă să trăiască în ele. Chiar dacă şi frumusețea piere, noi frumuseți sunt create necontenit. Omul aspiră totuşi spre ceva stabil, spre o frumusețe imuabilă şi eternă. O caută în legile matematicii, în rigoarea geometriei, în speranța religioasă. O caută în natură şi în semenii săi. Această perpetuă aspirație spre absolut, eternitate şi frumusețe este o trăsătură inalienabilă a condiției umane.

Astfel se naşte o nouă problemă şi cea de-a cincia teză enunțată mai sus va fi completată de o a şasea, care vizează natura istorică a omului, imposibilitatea sa de a se limita la existența sa spațio-temporală şi aspirația sa de a transcende timpul şi istoria.

TEZA A ŞASEA: *Estetica, în calitate de disciplină umanistică, are, asemenea omului însuşi, caracter istoric. În acelaşi timp, ea este şi metaistorică, deoarece deşi studiază raportarea omului la frumusețe în timp, aspiră spre descoperirea frumuseții eterne. Istoricitatea sa este impusă de fapte. Aspirația sa metaistorică pare iluzorie, dar constituie un domeniu deschis de reflecție filosofică.*

A PATRA PROBLEMĂ (asupra raporturilor dintre frumusețe şi timp): *Este frumusețea doar o expresie a timpului în care a fost creată? Poate exista frumusețe în afara timpului?*

Estetica şi libertatea umană

Până acum m-am referit numai la statutul estetic al obiectelor naturale şi al operelor de artă. Sunt însă şi cazuri în care emoția estetică izbucneşte în intimitatea vieții noastre interioare fără legătură directă cu obiectele realității sensibile. Aşa

sunt, de exemplu, sentimentele specifice trăite de artist în diferitele etape ale creației operei de artă sau cele resimțite de receptor în actul contemplației estetice. În geneza operei de artă există ceva misterios, care impune o examinare mai atentă. Încă vechii greci erau convinşi că poetul nu este deplin conştient de sensul operei sale şi acționează mânat de un impuls inconştient, pe care el doar îl recepționează şi-i dă expresie, fără a-l putea domina. Este ceea ce se numeşte inspirație poetică, o experiență interioară complexă ce are rădăcini ascunse. Ea are legături profunde cu genialitatea nativă a anumitor oameni: un spațiu de reflecție fără limite clare şi fără repere de orientare. Astfel de analize vizează însăşi esența umană, „maşina” generatoare a vieții noastre abisale. Filosofia manifestă un mare interes pentru procesele şi mecanismele psiho-afective care determină geneza operei de artă deoarece îi oferă ocazia de penetrare a vieții interioare, în tentativa de a-i descifra natura. Ne aflăm în acest punct la confluența dintre estetică, ontologie şi antropologie.

Din aceste considerații rezultă încă o teză şi două grupuri de probleme.

TEZA A ŞAPTEA: *Estetica studiază viața interioară a omului în vederea înțelegerii genezei operei de artă.*

A CINCIA PROBLEMĂ (referitoare la creativitatea artistică): *Ce procese controlează creativitatea artistică? Studiul creativității ne poate furniza informații asupra esenței umane?*

A ŞASEA PROBLEMĂ (referitoare la regulile creativității): *Este posibil să existe reguli sau structuri ale unei activități prin natura sa liberă, cum este creativitatea?*

Cea mai mare dificultate o ridică însăşi înțelegerea a noțiunii de creativitate. Ea implică numeroase probleme filosofice importante: libertatea umană, capacitatea de expresie liberă a eului, creația fără reguli etc.

Întreaga noastră experiență empirică şi intelectuală nu ne oferă nici un exemplu de manifestare a creativității în natură. Nici lucrurile, nici animalele, nici natura în general nu acționează în afara regulilor şi legilor (deterministe, statistice sau de altă natură). Nici experiența psihologică individuală a libertății de alegere nu ne poate ajuta în elucidarea acestei probleme, deoarece liberul arbitru cu care simțim că suntem dotați funcționează în limitele posibilităților care sunt determinate de circumstanțe. Experiența psihologică pe care trebuie să o invocăm pentru a înțelege fenomenul creativității artistice este *fantezia*. Dar ea este o manifestare umană dificil de studiat întrucât pare a scăpa oricărei reguli ca şi oricărui examen analitic. Ea se revelează prin intermediul unui proces, nu în întregime controlat de conştiință, care se sustrage tentativelor de sistematizare rațională. Artistul nu este niciodată un simplu imitator sau compilator; el exprimă

valori şi trăiri plăsmuite în abisurile sufletului său, valori şi trăiri ce au drept temei întreaga sa natură psiho-intelectuală şi morală, capabile să confere sens şi finalitate lucrurilor şi acțiunilor printr-un act creator liber.

Omul se defineşte prin raport cu natura a cărui parte este; dar el o percepe ca fiindu-i exterioară, ca domeniu ce se întinde în fața sa, misterioasă în obiectivitatea sa, cu o materialitate radical opusă vieții conştiinței. În această natură omul nu găseşte niciodată valori date; ele sunt produse ale capacității sale de interpretare a evenimentelor, ale aptitudinii sale de creare a sensului.

Toate acestea sunt învăluite într-un mister profund. Natura – a lucrurilor şi a propriului său trup – nu este controlată de om în măsura în care să fie eliminat misterul din ea. Pentru a integra misterul într-un sistem de semnificații arta tuturor timpurilor a apelat la simbol. În el misterul naturii este exprimat prin intermediul unui semn (metafora poetică, forma pietrei, culoarea etc.) care condensează valori create de om, nu imitate. Pe simbol se întemeiază natura umană şi capacitatea, exclusiv umană, de producere a sensului.

Arta şi adevărul

În fiecare moment al istoriei sale arta a fost intim corelată cu dilemele majore ale omului. Chiar şi când s-a manifestat sub forma jocului sau a divertismentului, din ea n-a lipsit niciodată, cel puțin într-o formă implicită, ceea ce pentru om este cu adevărat serios şi important. Ea a dat întotdeauna expresie, într-o multitudine de maniere şi forme, aspirației eterne şi irepresibile a omului de evadare din prezent într-o altă lume, în acea lume magică a poeziei în care fantezia şi realitatea se îmbină, iar sentimentele şi emoțiile par adesea mai concrete decât cele mai concrete dintre lucrurile care alcătuiesc realitatea obiectivă.

Estetica studiază arta şi pentru a înțelege ceea ce se află dincolo de ea, pentru a surprinde ceea permite cu uşurință formelor sale să se coreleze pe o cale misterioasă cu esența lucrurilor şi cu temeiurile condiției umane.

Există o dublă imagine a artei. Pe de o parte, ea este percepută ca având o libertate inacceptabilă pentru cei care se raportează în mod „serios” diferitele domenii ale realității (savantul, omul politic, preotul etc.); pe de altă parte, ea este asociată într-o manieră inedită cu adevărul, care găseşte prin intermediul ei modalități de expresie neuzuale, pertinente şi adesea sustrase controlului pe care puterea – oricare ar fi ea – tinde să-l exercite întotdeauna asupra adevărului. Prin intermediul formelor şi tehnicilor sale adevăruri tăinuite – fie „periculoase”, fie obscure, fie insuficient determinate în evidența lor rațională – pot fi exprimate, chiar şi în epocile şi societățile în care controlul puterii politice asupra societății civile este maxim.

Cine este deci artistul? Este el vocea adevărului sau doar a celui care cântă o libertate fictivă sau iluzorie?

TEZA A OPTA: *Arta vizează un plan distinct de cel al simplei reflectări a realității; dând expresie lumii interioare a omului ea se poate sustrage legăturii nemijlocite cu realitatea, deşi păstrează întotdeauna cu aceasta raporturi privilegiate.*

A ŞAPTEA PROBLEMĂ (referitoare la raportul dintre libertatea artistului şi adevăr): *Libertatea artistului se manifestă printr-o mare capacitate de exprimare a adevărului deoarece dispune de instrumente adecvate şi eficiente de reprezentare a realității sau el satisface doar înclinația omului spre iluzie şi amăgire? Dacă ultima alternativă este cea justă, activitatea artistului trebuie să fie liberă sau se impune ca el să fie controlat şi să i se fixeze limite?*

Punându-şi astfel de întrebări estetica atinge, încă o dată, teme filosofice majore. Nu este vorba atât de probleme care au incidențe asupra politicului, deşi relația dintre artă şi politică s-a dovedit printre cele mai complexe şi mai interesante în orice epocă. Este vorba de ceva mult mai profund, care pune în discuție însăşi noțiunea de realitate.

Dacă unica realitate este cea obiectivă, care la nivelul simțului comun este acceptată necritic în temeiul simplei sale percepții, arta poate fi expresia adevărului realității numai cu condiția acceptării unor restricții dintre cele mai severe (dintr-o astfel de perspectivă fotografia va fi, de exemplu, întotdeauna cea mai „adevărată” pictură). Este cunoscut faptul că filosofia a efectuat încă de la debutul său în cultura antică grecească o reflecție critică la adresa reprezentării simțului comun asupra realității, cu rezultate care au pus adesea această reprezentare sub semnul întrebării. Suntem îndreptățiți să considerăm că demersul pe care-l propune arta este intim corelat cu conceptul filosofic de realitate.

Se poate conchide că „adevărul” artei este, în ultimă instanță, o problemă filosofică şi, în acest punct, ca în atâtea altele, estetica este corelată cu metafizica şi cu teoria cunoaşterii, cu precădere cu concepția propusă de ele asupra realității şi adevărului. Aşa se explică faptul că filosofii au manifestat în toate epocile un interes aparte pentru problemele estetice, chiar dacă ele n-au reprezentat, de multe ori, decât un corolar al investigațiilor pe care ei le-au desfăşurat asupra altor probleme.

7. Estetică descriptivă şi estetică normativă

Filosofii şi teoreticienii artei au fost conştienți, chiar din antichitatea grecească, de faptul că sunt posibile două moduri de reflecție filosofică asupra artei în funcție de scopul urmărit.

Unii dintre ei au optat pentru examinarea naturii artei, pentru descrierea procesului creator şi pentru dezvăluirea incidenţelor artei asupra condiţiei umane, propunând diferite viziuni asupra naturii omului, a frumosului şi a operei de artă.

Alţii au urmărit, cercetând arta trecutului şi natura lucrurilor şi a omului, să fixeze artiştilor canoane ale creaţiei operelor de artă.

Din această distincţie decurge cea de-a noua teză.

TEZA A NOUA: *Estetica se divide în descriptivă şi normativă în funcţie de intenţia de surprindere a naturii şi specificului fenomenelor artistice sau de stabilire de norme pentru creaţia operelor de artă.*

În anumite momente ale istoriei estetica normativă a fost utilizată pentru codificarea într-un corp organic de consideraţii asupra artei şi frumosului a nivelului cunoştinţelor tehnice privind diferitele ramuri ale producţiei artistice. Alteori s-a dorit să se dea expresie necesităţii de definire a unor modele ale perfecţiunii, de fixare a unor arhetipuri artistice ideale.

Diferiţi autori, atât filosofi cât şi esteticieni şi artişti, au susţinut însă că nu este nici posibil, nici legitim să se elaboreze o estetică normativă deoarece libertatea şi creativitatea artistică trebuie salvgardate. Evident, există un raport direct între viziunea filosofică adoptată şi opţiunea pentru un anumit model estetic, fie el descriptiv fie normativ.

B I B L I O G R A F I E

1. ACHIŢEI, Gh., *Arta şi perspectivele expansiunii esteticului*, în volumul colectiv *Arta viitorului,* coordonator Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
2. DIMITRIU, P., *Despre viitorul artei şi condiţia umană*, în volumul colectiv *Arta viitorului,* coordonator Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
3. FERRY, L., *Homo aesteticus,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
4. GOSEBRUCH, M., *Viitorul artei – rezultanta statistică a trecutului?,* în volumul colectiv *Arta viitorului,* coordonator Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
5. IANOŞI, I., *Pledoarie pentru „filosofia artei”*, în volumul colectiv *Estetica filosofică şi ştiinţele artei*, coordonator Ion Ianoşi, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
6. MARCUSE, H., *Dizolvarea artei în realitate?*, în volumul colectiv *Arta viitorului,* coordonator Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
7. NADIN, M., *Aspecte ale relaţiei dintre estetic şi cultură,* în volumul colectiv *Esteticul în sfera culturii,* coordonatori Grigore Smeu şi Dumitru Matei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

8. PFAFF, K., *Contribuția artei la restructurarea sensibilității,* în volumul colectiv *Arta viitorului,* coordonator Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
9. PASCADI, I, *Artă şi civilizație*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
10. RODIN, A, *Arta,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.
11. STROIA, Gh., *Estetică şi estetici,* în volumul colectiv *Estetica filosofică şi ştiințele artei*, coordonator Ion Ianoşi, Editura Ştiințifică, Bucureşti,1972.
12. TOFFLER, A., McHALE, J., *Viitorul şi funcțiile artei,* în volumul colectiv *Arta viitorului,* coordonator Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

A U T O E V A L U A R E

1. Formulați ipoteze asupra solidarității dintre artă şi condiția umană.
2. Ce credeți că i-a determinat pe oamenii preistorici să deseneze pereții peşterilor în care se adăposteau?
3. Este arta o îndeletnicire gratuită? Motivați-vă opinia în privința adevărului sau falsității tezei gratuității artei?
4. Argumentați statutul epistemologic al esteticii de disciplină filosofică.
5. Încercați să explicitați raporturile dintre artă şi puterea politică.
6. Cum explicați tentativele puterii politice din toate epocile şi toate culturile de control al creației artistice?
7. Prezentați raporturile dintre artă şi religie. Cum explicați predilecția pentru teme religioase a unei părți însemnate a artei tuturor timpurilor?
8. Considerați că arta are implicații morale? Motivați-vă răspunsul.
9. Prezentați-vă şi argumentați-vă opinia asupra libertății de creație a artistului.
10. Poate fi libertatea de creație a artistului absolută? Motivați-vă răspunsul.
11. Examinați din perspectiva corectitudinii următoarea definiție a artei: „Arta este o reflectare subiectivă a realității obiective”.
12. Ce relevanță considerați că are adevărul în artă?
13. Considerați că artistul are obligația să înfățişeze fidel realitatea în operele sale?
14. Care este temeiul distincției dintre estetica descriptivă şi estetica normativă?
15. Cum explicați contestarea viguroasă în mediile artistice a esteticii normative?
16. Ce relevanță considerați că au normele în creația artistică?

B. TEORIE ŞI METODĂ

<u>Scopurile unităţii didactice sunt:</u>

de a prezenta geneza, specificul şi evoluţia istorică a reflecţiilor despre artă şi frumos

de a semnala deosebirea dintre perspectivele extraestetice asupra artei şi frumosului şi cea estetică

de a evidenţia deosebirile şi raporturile dintre frumosul natural şi cel artistic

de a prezenta marile teme ale esteticii, dinamica obiectului său şi metodologia pe care ea o utilizează pentru cercetarea acestui obiect

<u>Obiective operaţionale</u>

După ce vor studia această unitate didactică studenţii vor fi în măsură:

- să înţeleagă specificul raportării estetice la artă şi frumos
- să opereze distincţia dintre frumosul natural şi cel artistic
- să cunoască problematica esteticii şi metodologia sa

<u>Structura unităţii didactice</u>

<u>Cursul 3</u>

1. Obiectul, istoricul şi problematica esteticii
2. Frumosul natural şi frumosul artistic

<u>Cursul 4</u>

3. Mari teme ale esteticii
4. Domeniul de cercetare al esteticii
5. Metodologia estetică

<u>Bibliografie</u>

Autoevaluare

B. TEORIE ŞI METODĂ

1. OBIECTUL, ISTORICUL ŞI PROBLEMATICA ESTETICII

Conform uzanţelor didactice, studiul oricărei discipline începe prin definirea şi caracterizarea sa generală. Astfel de definiţii prealabile parcurgerii conţinutului disciplinelor respective nu pot fi, în acest stadiu, decât nişte cadre goale, care abia urmează să fie umplute cu problematica subiacentă domeniilor respective. De aceea o definiţie mai amplă a esteticii, în măsură să ia în considerare problematica sa complexă, precum şi locul şi rolul său în ansamblul culturii şi în viaţa indivizilor, va rezulta cu mai multă claritate după parcurgerea întregului curs. Rostul definiţiilor şi caracterizărilor generale prealabile nu poate fi decât, cel mult, de a orienta şi concentra interesul celor care se iniţiază în disciplina respectivă spre problemele şi aspectele esenţiale ale acelui domeniu. În acest sens, propun următoarea definiţie a esteticii:

Estetica este disciplina filosofică ce studiază esenţa, legităţile, categoriile şi structura acelei atitudini umane faţă de realitate caracterizată prin reflectarea, contemplarea, valorizarea sau făurirea unor trăsături specifice ale obiectelor şi proceselor din natură, societate şi conştiinţă sau ale creaţiilor omeneşti, cu precădere ale celor artistice. Aceste trăsături îşi dobândesc caracterul specific prin structurarea armonioasă, colorată sau expresivă, legată de semnificaţiile umane pe care obiectele sau procesele respective le includ sau le sugerează.

Estetica este o *disciplină filosofică* atât deoarece problematica sa a fost abordată mai întâi în cadrul filosofiei, din care s-a desprins şi s-a constituit ca disciplină autonomă în epoca modernă, cât şi deoarece ea vizează din perspectiva sa specifică raportarea integrală a omului la lume, la creaţiile umane, în special la cele artistice, la semeni şi la sine.

Atitudinea estetică se regăseşte la nivelul ei cel mai înalt şi cu cea mai mare densitate în creaţia şi receptarea artei.

Estetica studiază *frumosul natural, al obiectelor utilitare, al localităţilor, locuinţei, relaţiilor interumane etc., dar, mai ales, creaţia şi receptarea artei, funcţiile şi rolul ei în viaţa indivizilor şi grupurilor umane, legităţile generale ale dezvoltării artei, ale relaţiilor dintre artă şi realitate, dintre conţinutul şi forma operei de artă, ale modalităţilor specifice de reflectare şi valorizare artistică, ale*

limbajului artistic, ale educației artistice etc.

Estetica elaborează *categorii specifice*, constituite în decursul dezvoltării istorice a practicii artistice, sensibilității estetice şi reflecției teoretice asupra artei şi frumosului, cum ar fi: *frumosul, urâtul, sublimul, tragicul, comicul, fantasticul* etc.

Ca disciplină cu caracter filosofic, *estetica reprezintă baza teoretică şi metodologică a teoriei fiecărei arte* (a teoriei literaturii, teoriei artelor plastice, teatrologiei, teoriei cinematografice, muzicologiei etc.), precum şi a *criticii de artă* şi *istoriei artelor*.

Estetica s-a constituit ca disciplină filosofică autonomă abia la jumătatea secolului al XVIII-lea, când filosoful german Alexander Baumgarten îi propune această denumire în lucrarea sa „*Aesthetica*", al cărei prim volum a fost publicat în anul 1750. Preocupările teoretice în jurul artei şi frumosului sunt însă mult mai vechi, datând încă din antichitate, dar ele au fost realizate fie din perspectiva filosofiei, fie a primelor reflecții asupra diferitelor arte. Astfel, în creațiile sapiențiale care ne-au parvenit din Orientul antic (India, China, Mesopotamia, Egipt etc.) se găsesc numeroase observații asupra artei şi frumosului, dar în ele perspectiva teoretică nu este încă epurată de elemente mitice. De aceea numeroşi esteticieni şi istorici ai artelor apreciază că primele reflecții ce se pot încadra în această accepție cuprinzătoare a esteticii pot fi identificate în gândirea cosmologică din Grecia antică începând din secolul al VI-lea î.Hr. Cei mai mulți teoreticieni susțin că fondatorul acestor preocupări ar trebui considerat Pythagoras datorită numeroaselor teme şi motive cu caracter estetic existente în tradiția de gândire care îi este atribuită. Cei care au conferit consistență teoretică interesului pentru artă şi frumos au fost însă abia Platon şi Aristotel în secolul al IV-lea î.Hr. Şi în epocile ulterioare frumosul şi arta au prilejuit considerații ce au purtat, de fiecare dată, amprenta stadiului de dezvoltare al artelor şi a particularităților social-istorice şi spirituale ale epocilor respective, dar ele au fost realizate, cum spuneam, fie din perspectiva filosofiei ori a teologiei, fie a teoriilor diferitelor arte.

La începutul secolului al XX-lea esteticienii germani Max Dessoir şi Emil Utitz au propus distincția dintre „*estetică*", pe care au conceput-o ca filosofie a frumosului, şi „*ştiințele artei*", care ar studia problemele speciale ale creației artistice şi ale relațiilor artei cu celelalte domenii ale culturii. Această distincție este o expresie a tendinței de specializare şi autonomizare a domeniilor creației valorice, ce caracterizează epoca modernă şi contemporană.

Termenul propus de A. Baumgarten pentru denumirea acestei discipline derivă din grecescul „*aisthesis*", care are semnificația de *senzație*, *percepție* şi a fost întrebuințat din antichitate până în epoca modernă pentru desemnarea mecanismelor psihologice prin intermediul cărora are loc la nivelul conştiinței perceperea realității obiective. Semnificația originară a acestui termen este deci *gnoseologică*. Chiar Kant, care a publicat „*Critica rațiunii pure*" în anul 1781, l-a utilizat cu această semnificație, intitulând prima parte a acestei opere capitale a sistemului său filosofic, în care a analizat mecanismele perceptive prin care

subiectul ia cunoştinţă de realitate, „*Estetica transcendentală*". Kant a cunoscut strădaniile lui Baumgarten, pe care îl considera un „excelent analist", de a denumi cu termenul *estetică* disciplina pe care a fundamentat-o, dar a apreciat într-o notă de subsol aceste strădanii ca fiind „zadarnice" (vezi „*Critica raţiunii pure*", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 66). Din acest motiv numeroşi esteticieni apreciază că termenul propus de Baumgarten pentru denumirea acestei discipline a fost „*neinspirat*". Mai potrivit ar fi fost termenul „*poetică*", cu accepţia cuprinzătoare pe care i-a conferit-o Aristotel. Vechii greci utilizau termenul „*poesis*" cu două înţelesuri: unul restrâns, referitor la o anumită artă – arta verbală, prin care desemnau şi ceea ce numim astăzi *literatură* – şi altul larg, care este şi cel primitiv, referitor la artă în genere, astfel încât, în această accepţie, *poetic* este sinonim cu *artistic*.

Pentru denumirea teoriei artei şi frumosului a mai fost propus şi termenul „*calistică*", derivat din grecescul „*kalos*" – *frumos*. Hegel îl respinge însă considerându-l „nesatisfăcător", întrucât, potrivit sistemului său estetic, această teorie nu are ca obiect de cercetare frumosul în genere, ci doar frumosul artistic. Deşi acceptă termenul *estetică*, motivând că el este consacrat prin uz, Hegel apreciază că cele mai potrivite denumiri pentru această disciplină ar fi „*filosofia artei*" sau, şi mai exact, „*filosofia artelor frumoase*". În favoarea termenului „*estetică*" pledează însă, în afara consacrării prin uz, faptul că în procesul creaţiei şi receptării artei este implicată prioritar activitatea organelor de simţ, iar frumosul şi arta sunt condiţionate, în ultimă instanţă, de sensibilitate.

2. FRUMOSUL NATURAL ŞI FRUMOSUL ARTISTIC

Din definiţia prealabilă pe care am propus-o esteticii decurge că centrul de greutate al preocupărilor sale îl reprezintă *frumosul natural* şi *cel artistic* sau *frumosul şi arta*.

Tradiţia estetică occidentală a acordat *prioritate frumosului natural în raport cu cel artistic*, considerându-l pe cel din urmă o *imitaţie* mai mult sau mai puţin izbutită a celui dintâi. Atât Platon, cât şi Aristotel, care au formulat primele consideraţii teoretice consistente asupra artei si frumosului, au definit arta ca *mimesis*, adică drept imitaţie a frumosului natural de către cel artistic. Demersurile lor sugerează că orice obiect, creaţie, stare, act, proces etc. care poate fi apreciat din punctul de vedere al valorii estetice, indiferent de suportul său ontologic, ar trebui inclus în aria de interes a acestei discipline.

Începând din *epoca modernă* s-au manifestat *tendinţe contradictorii* în problema statutului frumosului natural în cadrul esteticii. Pe de-o parte, romantismul a făcut din „*sentimentul naturii*" un element central al programului său estetic şi, în consecinţă, a acordat, asemenea tradiţiei estetice antice, prioritate frumosului natural în raport cu cel artistic. Pe de altă parte, tot mai mulţi esteticieni

au identificat esteticul cu artisticul şi, drept urmare, au contestat relevanța estetică a frumosului natural.

Chiar Hegel, care este un romantic, scria în prefața lucrării sale capitale de estetică „*Prelegeri de estetică*": „Obiectul ştiinței despre care tratăm este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă un loc decât ca primă formă a frumosului… Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecțiunile realității".

O direcție importantă a esteticii contemporane răstoarnă raporturile tradiționale dintre frumosul natural şi cel artistic, considerând că, în realitate, frumosul natural îl imită pe cel artistic. Astfel, la începutul secolului al XX-lea esteticianul francez Charles Lalo scria în lucrarea sa „*Introducere în estetică*": „Natura, luată în ea însăşi, în impasibila ei seninătate, natura fără umanitate, nu este nici frumoasă, nici urâtă; ea este anestetică, e dincolo de frumos şi urât, la fel cum este amorală sau alogică… Văzută prin artă, ea îmbracă o frumusețe pe care n-o putem numi, pe drept cuvânt, decât «pesudo-estetică»".

În estetica românească cel mai radical contestatar al relevanței estetice a frumosului natural a fost Tudor Vianu. La începutul „*Esteticii*" sale el scrie: „Vom spune deci, din capul locului, că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este ştiința frumosului artistic".

Adepții acestei orientări, care este *predominantă în estetica contemporană*, invocă o multitudine de argumente pentru legitimarea tezei lipsei de relevanță estetică a frumosului natural, argumente ce pot fi grupate în două categorii:

A. Argumente în favoarea tezei că *între frumusețea naturii şi cea a artei există o deplină eterogenitate.*
B. Argumente care *delimitează frumosul natural de cel artistic în funcție de factorii care determină aceste două ipostaze ale frumosului.*

Vom examina în continuare, pe scurt, ele mai interesante argumente în favoarea fiecăreia dintre aceste teze.

A. Argumente în favoarea tezei că *între frumusețea naturii şi cea a artei există o deplină eterogenitate.*

1. Frumosul natural este un *dat*, pe când frumosul artistic este un *produs, o creație, o operă*. Fără îndoială, că şi frumusețea naturală presupune o conştiință aptă să o valorizeze, în absența căreia ea n-ar mai fi frumusețe, ci un obiect indiferent din punct de vedere axiologic. Această valorizare se face însă, în cazul frumosului natural, asupra unor obiecte *independente de om* (un peisaj, un apus de soare, o floare etc.). În cazul frumosului artistic, valorizarea se face nu numai asupra unor lucruri *dependente de om*, în sensul că el le-a produs, ci, mai ales, în sensul că ele *au fost produse în mod deliberat tocmai în vederea acestei valorizări.* Deosebirea dintre cele două tipuri de obiecte ar fi aşadar *de natură ontologică*, astfel încât *studierea lor în cadrul aceleiaşi discipline ar fi inoportună*. Nici una dintre disciplinele spiritului – istoria, dreptul, logica sau morala – nu studiază fenomene naturale, chiar dacă unele dintre acestea ar putea fi abordate şi din

perspectivele lor. Toate aceste discipline studiază doar produse ale activității omeneşti, cum sunt evenimentele sociale, instituțiile, legile, ştiința, moravurile etc. În calitate de disciplină a spiritului, estetica n-ar trebui să studieze deci *decât frumosul artistic, adică operele de artă*. S-a susținut chiar că esteticianul ar fi incompetent atunci când i se solicită să precizeze normele frumuseții naturale, de exemplu, ale idealului de frumusețe feminină. Mai capabil să soluționeze o astfel de problemă ar fi…biologul, deoarece el dispune de criterii şi metode riguroase pentru evaluarea unor astfel de realități!

2. Deosebirea dintre frumosul natural şi frumosul artistic ar apărea deosebit de pregnant dacă luăm în considerare şi *modul diferit în care sunt valorizate*. Valorizarea frumosului natural se limitează la *obiectul respectiv*. În cazul artei, prețuirea este *atât a obiectului*, adică a operei de artă respective, *cât şi a artistului* care a creat-o. Încântarea pe care o resimțim în fața unei opere de artă se întregeşte cu admirația pentru calitățile artistului care a creat-o. Numeroşi esteticieni consideră că dacă din procesul valorizării unei opere de artă lipseşte admirația pentru harul creatorului său valorizarea operei de artă respective este superficială sau incompletă.

3. În fine, frumosul natural este *infinit*, pe când frumosul artistic este *limitat*. Întreaga natură este frumoasă. Aspectele urâte ale naturii (de exemplu, animalele care ne inspiră teamă sau dezgust, deşerturile, mlaştinile etc.), sunt percepute aşa fie datorită asocierii lor cu anumite defecte sau infirmități omeneşti, fie datorită stării de spirit a celui care le valorizează (de exemplu, ploaia poate fi receptată ca deprimantă sau plăcută, în funcție de starea sufletească a celui care o percepe). Dacă reuşim să eliminăm aceste analogii sau asocieri vom constata că făpturile sau fenomenele respective ne vor apărea ca frumoase. Estetica mistică a lui Plotin sau a Sfântului Augustin considera că întreaga Creație este frumoasă întrucât ea este o „emanație" sau o reflectare a Creatorului. Natura ar fi deci un fel de operă de artă a divinității.

Nu la fel stau lucrurile în cazul artei. O operă de artă este *o oază de frumusețe într-o lume urâtă sau indiferentă* sub raport estetic. Prin artă se introduce într-un colț al lumii o valoare care lipseşte restului ei. Cine se apropie de o operă de artă are conştiința clară că pătrunde într-o lume deosebită de cea a percepției comune şi a vieții practice. Caracterul artificial al oricărei creații artistice este evident. Cele mai importante funcții pe care le îndeplineşte arta în viața omului decurg, în primul rând, din această însuşire a ei prin care sufletul omenesc se întregeşte, îmbogățindu-se cu un gen de trăire pe care restul lumii n-are capacitatea să o determine. Pentru a izbuti această izolare de restul lumii, artistul organizează şi unifică un anumit material, îi impune un cadru şi, prin urmare, o limită.

B. Argumente care delimitează frumosul natural de cel artistic în funcție de *factorii care determină cele două ipostaze ale frumosului.*

1. Dacă analizăm *felul interesului* pe care îl trezeşte frumusețea naturală

constatăm că, de regulă, el are cauze extraestetice. Mai întâi, frumusețea naturii are capacitatea de a influența în mod favorabil sentimentul vitalității noastre (de exemplu, lumina soarelui, aerul curat, culorile odihnitoare, sunetele agreabile: ciripituri şi triluri de păsări, zumzete de insecte etc.). Percepem primăvara ca frumoasă datorită forței sale revigorante, iar toamna ca urâtă datorită disconfortului fizic şi psihic pe care ni-l determină etc. Din astfel de constatări se conchide că, dacă natura ne apare de multe ori ca frumoasă, acest fapt se datorează nu valențelor sale estetice intrinseci, ci puterii ei de a ne întări şi înviora, capacității ei de a ne determina o stare de confort biologic şi psihic.

2. S-a susținut, de asemenea, că în cazul special al frumuseții naturale a omului, valorizarea ei are, în mod evident, un fundament biologic sau cultural:

a. Putem considera un om frumos, în primul rând, datorită *vitalității* lui care o stimulează pe a noastră. Un tânăr viguros, sănătos şi energic sau o adolescentă zveltă şi grațioasă sunt mai frumoşi decât bătrânii decrepiți şi vlăguiți.

b. Aprecierea frumuseții unei persoane de sex opus are o *condiționare sexuală*, care cu greu ar putea fi contestată. Stendhal scria, în acest sens, cu privire la atracția pe care o resimțim față de unele persoane de sex opus că „frumusețea este făgăduința unei fericiri". Schopenhauer a demitizat şi el frumusețea umană, subliniindu-i condiționarea sexuală. În fine, psihanaliza lui Freud a explorat zonele abisale ale psihismului uman, argumentând condiționarea sexuală a valorizării frumuseții persoanelor de sex opus. În acelaşi spirit, esteticianul german J. Schultz scria că: „Frumusețea femeii este creația bărbatului şi frumusețea bărbatului este creația femeii".

c. Cineva ne poate apărea ca frumos şi datorită *valorilor intelectuale sau morale* sugerate de fizionomia sau de conduita sa. Persoanele ale căror calități intelectuale sau morale le admirăm ne apar, de cele mai multe ori, ca fiind frumoase sau, cel puțin, „interesante" sau „expresive", chiar dacă, în sine, ele sunt urâte etc.

3. S-a argumentat şi că dacă luăm în considerare *frumusețea peisajului natural*, vom constata că valorizarea sa este determinată, de asemenea, de cauze extraestetice:

a. Natura ca peisaj ne poate apărea frumoasă, mai întâi, ca un *loc al păcii netulburate*, în care simțim că ne eliberăm de constrângerile şi de stresul civilizației. Aspirația reîntoarcerii la natură a apărut în sensibilitatea occidentală în epoca modernă ca urmare a agravării opoziției dintre natură şi societate (J.-J. Rousseau). Omul modern, mai ales citadinul, are nostalgia reîntoarcerii la natură şi este fascinat de primitivism, dar dacă îi se întrerupe curentul electric sau apa caldă, întreaga viață îi este dată peste cap!

b. De multe ori natura ne apare ca frumoasă datorită *exuberanței* ei. Forța şi vitalitatea naturii ne pot atrage, în aceste cazuri, prin contrast cu vigoarea noastră precară (de exemplu, frumusețea primăverii, a furtunii sau a mării dezlănțuite etc).

c. Poate exista, de asemenea, o *atitudine religioasă* în fața naturii, care ne

poate determina să o percepem ca frumoasă. Natura este resimțită, de această dată, ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinității, ca reflex al splendorii divine. Sunt semnificative, în acest sens, reflecțiile despre frumusețea naturii formulate în Evul Mediu de către Sfântul Augustin sau Sfântul Toma d'Aquino.

Când, spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, sensibilitatea occidentală s-a îmbogățit cu aşa-numitul „*sentiment al naturii*”, acest lucru s-a datorat nu atât unor cauze estetice, cât unui complex de inferioritate, unei conştiințe nefericite, care de atunci nu l-a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărțit de natură prin artificialitatea civilizației şi prin complexitatea în creştere a unei vieți care îi punea probleme din ce în ce mai dificil de soluționat, omul modern a resimțit situația în care se afla nu numai ca pe un neajuns, ci şi ca pe o vină. Aspirația lui ispăşitoare s-a îndreptat atunci cu înfrigurare către natura simplă şi naivă, dinaintea oricărei munci şi culturi, pe care a înzestrat-o nu numai cu valoare morală, ci şi cu valoare estetică.

Dacă totuşi, uneori, frumusețea naturii ne relevă trăsături estetice, acest fapt se întâmplă deoarece *o asimilăm cu arta*. Indivizii care valorizează superior frumusețea naturii sunt, mai ales, cei cu educație sau cu sensibilitate artistică. N-ai să întâlneşti niciodată un țăran prosternându-se în fața unui apus de soare, dar un împătimit al picturii impresioniste o poate face. Se produce, aşadar, un *transfer dinspre artă spre natură*.

Interesul pentru natură al literaturii şi filosofiei occidentale a secolului al XVIII-lea a fost determinat, în mai mare măsură decât de virtuțile sale estetice intrinseci, de *pictura flamandă şi olandeză a secolului al XVII-lea*, care făcuse din peisaj unul dintre subiectele predilecte ale pânzelor sale. Şi în acest caz s-a produs deci un transfer dinspre artă spre natură. Oscar Wilde scria în acest spirit: „Am observat că natura a început să semene de la un timp cu pânzele lui Van Gogh”.

Se poate conchide deci că teoreticienii care contestă relevanța estetică a frumosului natural apreciază că natura este valorizată ca frumoasă *din motive care n-au în ele nimic propriu-zis estetic*.

În pofida acestor argumente, numeroşi artişti şi esteticieni consideră că *frumusețea naturală nu poate fi exclusă din sfera de interes a esteticii*. Fără îndoială că între frumosul natural şi cel artistic există deosebiri notabile, dar evoluția istorică a sensibilității artistice şi a considerațiilor teoretice asupra artei şi frumosului atestă că esteticului nu trebuie să i se impună limitări datorate naturii suportului său. În contrast cu estimările multor esteticieni, marii artişti ai tuturor timpurilor şi tuturor culturilor au prețuit şi redat în operele lor frumusețea naturii, conferindu-i virtuți estetice. Este semnificativă, în acest sens, următoarea apreciere a lui Auguste Rodin: „Pentru artistul vrednic de acest nume totul este frumos în Natură, fiindcă ochii săi, primind curajos orice adevăr extern, citesc în ea, ca într-o carte deschisă, orice adevăr intern”. În acelaşi spirit, filosoful german Nicolai Hartmann, creatorul unuia dintre cele mai subtile şi mai echilibrate sisteme estetice ale secolului al XX-lea, scrie în lucrarea sa „*Estetica*”: „Trebuie aşadar să se

pornească mai întâi de la frumosul în genere, indiferent unde şi cum apare. Şi pentru aceasta, alături de opera de artă, trebuie să-şi aibă locul său egal îndreptăţit frumosul naturii şi frumosul uman”.

3. MARILE TEME ALE ESTETICII

De-a lungul dezvoltării istorice a concepţiilor asupra frumosului şi artei, câteva mari teme au polarizat interesul cercetătorilor şi au generat dezbateri şi controverse care au marcat evoluţia gândirii estetice. Cele mai importante dintre ele sunt:

1. *Frumosul – valoarea estetică fundamentală* – este una dintre valorile capitale ale culturii, alături de valorile vitală, economică, politică, juridică, morală, teoretică şi religioasă. Problematica teoretică a valorilor face obiectul unei discipline filosofice specializate – *axiologia*. Evoluţia creaţiei artistice şi a sensibilităţii estetice a determinat constituirea progresivă, alături de frumos, a unui întreg sistem al categoriilor estetice, care mai include, alături de frumos, şi urâtul, sublimul, grotescul, comicul, tragicul, fantasticul etc. Definirea şi caracterizarea valorii estetice, elucidarea raporturilor sale cu bunurile estetice şi cu celelalte valori ale culturii etc. reprezintă una dintre temele majore ale gândirii estetice.

2. Valoarea estetică se întrupează întotdeauna într-un bun, care constituie suportul său şi poate fi *opera de artă* sau obiectul, actul, procesul etc. natural, social sau spiritual valorizate din perspectiva valorilor estetice. Ce este opera de artă, care sunt caracteristicile şi structura sa, ce raporturi există între opera de artă şi celelalte bunuri estetice etc. reprezintă un al doilea mare grup de probleme pe care încearcă să le soluţioneze estetica.

3. Opera de artă este creaţia unei anumite personalităţi, care are anumite particularităţi psiho-intelectuale şi morale, stăpâneşte diferite tehnici şi procedee, are idealuri artistice şi de viaţă specifice etc. *Personalitatea artistică* este o altă mare temă a esteticii.

4. Opera de artă este produsul unei activităţi specifice, numită creaţie artistică, ce prezintă o serie de particularităţi în raport cu celelalte tipuri de activitate umană. *Procesul creaţiei artistice* reprezintă un al patrulea centru de interes major al esteticii.

5. *Receptarea şi evaluarea operei de artă* constituie ultimul mare grup

problematic abordat de estetică.

Diferenţierile dintre valoarea estetică, opera de artă, personalitatea artistică, procesul creaţiei artistice şi receptarea operei de artă nu au fost întotdeauna acceptate, atât de simţul comun, cât şi de teoriile esteticienilor.

a. Astfel, uneori s-a manifestat tendinţa de *identificare a operei de artă cu procesul creaţiei*. S-a susţinut, în acest sens, că opera de artă este oglinda sufletului artistului. De cele mai multe ori i se cere artistului *sinceritate*, adică acea însuşire în măsură să facă opera transparentă şi revelatoare pentru stările sufleteşti care au precedat-o şi pe care ea are menirea să le exprime. B. Croce consideră, de exemplu, că nimic nu se limpezeşte în conştiinţa artistului fără să treacă în opera sa. În terminologia sistemului său estetic, această convingere a luat forma identităţii dintre *intuiţie* şi *expresie*.

b. S-a considerat, de asemenea, că, dacă opera de artă este oglinda sufletului creatorului, *ea se oglindeşte, la rândul său, în sufletul celui care o contemplă.* Chiar dacă această nouă răsfrângere se poate uneori tulbura, ar fi suficient să se îndepărteze cauzele acestei tulburări pentru ca opera să trăiască o a doua existenţă desăvârşită în conştiinţa receptorului. În acest spirit esteticianul român Mihail Dragomirescu compara opera de artă cu un fel de Idee platoniciană, adică cu un prototip pe care inteligenţa critică îl poate restabili în integralitatea sa, corectând denaturările induse de conştiinţele individuale în actul receptării.

c. În fine, a fost contestată şi distincţia dintre *receptare şi creaţie*. S-a spus, în acest sens, că a te bucura de o operă de artă echivalează cu a o recrea în propriul spirit. După ce a identificat intuiţia cu expresia, B. Croce a propus şi identitatea dintre *geniu* şi *gust*: „Pentru a-l judeca pe Dante trebuie să ne ridicăm la înălţimea lui… În această identitate stă posibilitatea că micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari şi să se ridice laolaltă cu ele în universalitatea spiritului”.

Datorită acestor identificări s-a ajuns uneori la concluzia că *diferenţierea elementelor constitutive ale problematicii estetice ar fi inutilă*. Estetica ar trebui să se ocupe de *unul singur* dintre aceste momente, selectând, în acord cu un anumit punct de vedere, pe acela care i se pare caracteristic. Astfel, estetica idealistă a fost, de cele mai multe ori, *o estetică a operei de artă sau o filosofie a artei*. De exemplu, în sistemul estetic idealist al lui Hegel problemele creaţiei şi receptării operei de artă sunt practic absente, interesul concentrându-se aproape exclusiv asupra operei de artă.

Când progresele psihologiei au început să se răsfrângă şi în estetică, *emoţia artistică*, deci o componentă a *procesului receptării artei*, a trecut în prim-planul interesului unor cercetători. Astfel, procesul creaţiei artistice şi opera de artă sunt ignorate în concepţia estetică a lui K. Groos, care examinează doar procesul receptării artei.

Mai târziu, s-a considerat că estetica ar trebui să se ocupe numai de procesul

creației artistice. S-a constituit astfel *estetica productivă*, avându-l ca principal reprezentant pe Ernst Meumann.

Deşi au contribuit la aprofundarea unor aspecte ale problematicii estetice, aceste tendințe s-a dovedit a fi *tot atâtea denaturări ale ei*. Expunerea integrală şi sistematică a problematicii estetice reclamă *distincția dintre valoarea estetică, opera de artă, personalitatea artistică, procesul creației artistice şi receptarea operei de artă*, care, deşi sunt intim corelate, au multiple particularități ce fac imposibilă atât identificarea lor, cât şi ignorarea uneia sau alteia dintre ele.

4. DOMENIUL DE CERCETARE AL ESTETICII

Pentru a fi abordate şi soluționate cât mai pertinent, cele cinci mari teme ale esteticii reclamă *utilizarea unui material propriu şi a unor metode adecvate*. Preocuparea de circumscriere a granițelor între care se exercită gândirea estetică şi deci de determinare a surselor materialului său informativ este relativ nouă în estetică. Înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea estetica nu recunoştea decât un singur tip de artă, un singur izvor al dezvoltării ei istorice şi aborda această artă exclusiv din punct de vedere normativ. Întrebarea capitală pe care şi-o punea estetica dinaintea jumătății secolului al XVIII-lea era: care sunt normele frumuseții clasice, canoanele artei greco-romane? Ceea ce nu se încadra în aceste norme era nu numai dezaprobat, ci de-a dreptul ignorat. Stilul gotic, de pildă, era pentru La Bruyére „o expresie a barbariei". Filosofia clasică a artei nu i-a acordat nici un rol şi nici o importanță, aşa cum a nesocotit şi creația artistică a tuturor popoarelor aparținând altor tipuri de inspirație sau altor zone culturale decât cea occidentală de tradiție greco-romană. Peste numai un secol mişcarea romantică va face însă din stilul gotic suprema expresie a creației artistice!

De la mijlocul secolului al XVIII-lea s-a înregistrat o *extindere progresivă a materialului de reflecție al esteticii*. A început să câştige o tot mai largă adeziune teza că plăcerea estetică poate fi trezită şi de creații care nu satisfac criteriile frumuseții clasice. Este semnificativă, în acest sens, popularitatea de care s-au bucurat în Anglia Shakespeare şi Milton, ale căror opere nu se integrează în canoanele esteticii clasice. În Germania, Lessing, pornind de la exemplul dramei shakespeariene, va încerca să înlăture supremația clasicismului francez în teatru. Schiller pledează pentru legitimitatea inspirației moderne autonome în poezie. Hegel reuşeşte să trezească interesul gândirii estetice occidentale pentru arta vechilor popoare orientale. Sistemul estetic hegelian a reuşit să impună teza că gândirea estetică trebuie să-şi extragă materialul teoretizărilor ei din întreaga istorie a artelor. Pentru estetica clasică era de neconceput că *urâtul* ar putea deveni vreodată nu doar obiect de interes estetic, ci chiar una dintre categoriile fundamentale ale esteticii şi valoarea centrală a unor programe şi mişcări artistice majore.

Extinderea considerabilă obiectului cercetării estetice şi relativizarea

idealului artistic au determinat *diminuarea preocupării normative a esteticii*, amplificând-o corespunzător pe cea *explicativă*. Această extindere a domeniului de cercetare al esteticii *nu a condus însă la identificarea ei cu istoria artelor*. Istoria artelor nu-i va furniza esteticii decât *materialul teoretizărilor sale*. Mai precis, acelaşi material va fi prelucrat în *modalități diferite*, după cum va fi utilizat de istoria artelor sau de estetică.

Istoria artelor, ca orice *disciplină istorică*, tinde să stabilească *serii istorice* între operele şi artiştii de care se ocupă, să surprindă unitatea şi raționalitatea procesului succesiunii lor temporale. Aceste serii istorice sunt desemnate în istoria artelor cu termenii speciali de *epoci artistice, curente şi şcoli.*

Acelaşi material va fi însă altfel întrebuințat de *estetică*, în calitate de *disciplină sistematică*. Operele, artiştii, programele artistice etc. vor fi studiate de ea cu preocuparea specială de a le integra în *unități sistematice, în tipuri estetice permanente*. Ea va distinge *stiluri, tipuri, genuri, specii etc. artistice*.

Confuziile frecvente dintre istoria artelor şi estetică decurg, în primul rând, din faptul că *ambele utilizează de multe ori aceeaşi terminologie*, căreia îi conferă însă *semnificații diferite*. Transferurile ilicite de semnificații de la una la cealaltă generează astfel de *confuzii şi ambiguități*. De exemplu, termenul „*clasicism*" este întrebuințat atât de istoria artelor, cât şi de estetică. În *istoria artelor* el desemnează o *serie istorică*, de pildă literatura franceză a celei de-a doua jumătăți a secolului al XVII-lea. În *estetică* acelaşi termen denumeşte un *tip estetic*, adică o anumită *structură artistică recurentă* a operelor şi artiştilor, care s-a manifestat în aproape toate marile etape ale istoriei culturii. Din acest punct de vedere, se poate vorbi despre un clasicism al antichității, de unul al romantismului sau chiar al postmodernismului etc., ceea ce din perspectiva istoriei artelor poate părea aberant. Aceste distincții se impun şi în cazul altor termeni utilizați cu accepții sensibil diferite atât de istoria artelor, cât şi de estetică: romantism, baroc etc.

5. METODOLOGIA ESTETICĂ

Orice disciplină teoretică explorează domeniul său de cercetare cu ajutorul unui *sistem de metode, procedee, tehnici, principii* etc. Nici estetica nu face excepție, metodologia sa incluzând *ansamblul de procedee şi tehnici utilizate în cercetarea domeniului estetic*. Dependentă nemijlocit de natura, complexitatea şi evoluția obiectului studiat, de pozițiile teoretico-filosofice principiale adoptate etc., metodologia estetică s-a dezvoltat şi structurat ca un *sistem de metode distinct, mobil, în strânsă legătură cu procesul general de constituire şi autonomizare a esteticii*. Sfera modalităților de cercetare estetică a înregistrat *o continuă îmbogățire şi înnoire a instrumentarului de investigare*, prezentând o mare diversitate de soluții metodologice, un amplu registru de metode şi procedee specifice, proprii sau cu aplicabilitate şi în alte discipline.

Astfel, au fost şi sunt larg utilizate *metodele fundamentale*, caracteristice oricărui tip de demers cognitiv rațional sistematic, cum sunt: *analiza şi sinteza, comparația, generalizarea, inducția şi deducția* etc., cărora le-au fost adăugate în permanență metode noi, propuse de metodologia modernă a ştiințelor.

Cu mai bine de un secol în urmă, G.T. Fechner a introdus în estetică *metoda experimentală*, cu ajutorul căreia pot fi explicate anumite aspecte ale operei de artă, fără a-i putea însă surprinde esența, structura unitară, valoarea sa de sinteză armonică. Limita sa majoră constă în faptul că abordează fenomenul estetic fragmentar, în timp ce caracteristica sa definitorie este unitatea. De asemenea, metoda experimentală nu are acces la idealitatea specifică operei de artă, nu poate elucida statutul său ontologic inedit.

Punând accentul pe determinările inconştiente ale inspirației, pe similitudinile dintre vis, reverie şi creația artistică, *metoda psihanalitică*, întemeiată de S. Freud, priveşte fenomenul estetic ca rezultat al proceselor de reprimare şi sublimare a unor stări refulate ale creatorului sau receptorului, izolându-l de orice legătură cu contextul social-istoric şi spiritual al creației sau receptării operei de artă, ceea ce conduce, cel mai adesea, la o viziune fragmentară, subiectivă şi psihologizantă asupra artei.

Metoda fenomenologică, fundamentată de Ed. Husserl şi aplicată în estetică de N. Hartmann, C. Ingarden, M. Merleau-Ponty, M. Dufrenne şi, parțial, de J.-P. Sartre înlătură din câmpul cercetării orice referire la raporturile artei cu lumea reală, la determinările ei obiective, preocupându-se doar de idealitatea şi intenționalitatea operei, aşa cum apar ele intuiției pure, de căutare de forme şi esențe fără conținut.

Evoluând de multe ori în zonele iraționalului, fenomenologia a reprezentat punctul de plecare al *metodelor existențialiste*, care au fost utilizate şi în cercetarea estetică (M. Heidegger, K, Jaspers, J.-P. Sartre, A. Camus etc.). Deşi sunt pronunțat subiectiviste şi puțin structurate, ele au capacitatea de revelare a unor aspecte ale solidarității dintre artă şi condiția umană.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea au cunoscut o amplă utilizare nu numai în estetică, ci şi în stilistică şi critica literar-artistică *metodele structurale*, al căror interes este reținut îndeosebi de aspectele de cuantificare, de stabilire cu rigoare matematică, uneori cu ajutorul computerului, a unor raporturi, proporții, corelații etc. prezente în opera de artă.

Modernizarea şi *transferul metodologic* dinspre ştiințele exacte au determinat în ultimul secol amplificarea considerabilă a utilizării în cercetarea estetică a *metodelor cantitative*: informaționale, cibernetice, semantice, de analiză contextuală, de stilistică structurală, de prozodie matematică etc.

Îmbogățirea şi diversificarea cercetărilor estetice au condus la concluzia că *orice metodă are virtuți şi limite*. În fiecare situație în parte, cercetătorul trebuie să aleagă metodele cele mai eficiente şi mai productive pentru investigarea domeniului sau problemei cercetate. De multe ori el trebuie să adecveze metodele

respective particularităților fenomenului cercetat şi chiar să imagineze metode inedite. Ele se justifică în măsura în care satisfac exigențele demersului teoretic şi deschid noi orizonturi în explorarea domeniului sau problemei studiate. Datorită complexității acestora, cercetarea estetică nu poate pretinde să atingă acelaşi grad de rigoare şi certitudine ca ştiințele pozitive, ceea ce nu înseamnă însă că rezultatele sale sunt arbitrare.

B I B L I O G R A F I E

1. CROCE, B., *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1971.
2. FERRY, L., *Homo aesteticus,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
3. GILBERT, K.E, KUHN, H, *Istoria esteticii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
4. GUYAU, J.-M., *Problemele esteticii contemporane,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
5. HARTMANN, N., *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1974.
6. HEGEL, G.W.F., *Prelegeri de estetică,* vol. I, II, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.
7. MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Estetica contemporană,* vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
8. TAINE, H., *Filosofia artei,* Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1973.
9. TATARKYEWICZ, W., *Istoria esteticii,* vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, 1980.
10. VIANU, T., *Estetica,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

A U T O E V A L U A R E

1. Motivați constituirea târzie în istoria culturii a esteticii ca disciplină autonomă.
2. De ce este estetica o disciplină filosofică?
3. Poate deveni estetica o ştiință? Argumentați-vă opinia.
4. Ce deosebiri există între frumosul natural şi cel artistic?
5. Considerați că estetica trebuie să se limiteze la studiul frumosului artistic sau să îl includă şi pe cel natural? Argumentați-vă opțiunea.
6. Care credeți că sunt cauzele aspirației omului modern de reîntoarcere la natură?
7. Cum explicați extinderea obiectului esteticii în epoca modernă şi în cea contemporană?
8. În ce măsură credeți că metodele informatice sunt oportune în cercetarea estetică?
9. Apreciați că în ultimele decenii interesul oamenilor pentru artă şi frumos a scăzut, a crescut sau s-a menținut la acelaşi nivel? Cum explicați evoluțiile respective?
10. Realizați un eseu cu tema *Homo aestheticus*.

C. VALOAREA ESTETICĂ

Scopurile unităţii didactice sunt:

- de a prezenta problematica generală a axiologiei
- de a defini şi caracteriza conceptul de valoare generică
- de a semnala specificul valorii estetice şi raporturile sale cu celelalte valori ale culturii
- de a caracteriza atitudinea estetică şi a o deosebi de estetism
- de a prezenta sistemul categoriilor estetice şi a argumenta importanţa sa minoră în cadrul problematicii esteticii

Obiective operaţionale

După ce vor studia această unitate didactică studenţii vor fi în măsură:

să cunoască problematica axiologiei
să înţeleagă complexitatea conceptului de valoare generică şi importanţa sa teoretică şi practică
să cunoască specificul valorii estetice şi raporturile sale cu celelalte tipuri de valori ale culturii
să opereze distincţia dintre atitudinea estetică şi estetism
să cunoască sistemul categoriilor estetice

Structura unităţii didactice

Cursul 5

1. Conceptul de valoare generică – concept fundamental al axiologiei
2. Specificul valorii estetice

Cursul 6

3. Atitudine estetică şi estetism
4. Sistemul categoriilor estetice

Bibliografie

Autoevaluare

C. VALOAREA ESTETICĂ

1. CONCEPTUL DE VALOARE – CONCEPT FUNDAMENTAL AL AXIOLOGIEI

Disciplină filosofică relativ tânără, *axiologia* (gr. *axia* – valoare şi *logos* – cuvânt, teorie) sau *teoria valorilor* a început să dobândească relief teoretic în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în cadrul procesului mai amplu de *fragmentare, specializare şi autonomizare a domeniilor tradiţionale ale culturii*, proces amorsat în epoca modernă şi care n-a încetat să se amplifice până în zilele noastre. Fondatorul său este considerat filosoful german *Hermann Lotze*, care a vorbit primul, în 1856, despre un „imperiu autonom al valorilor" şi a deosebit trei „lumi" distincte: a realităţii, a cunoaşterii şi a valorilor. Printre gânditorii care au contribuit la amplificarea şi aprofundarea cercetării axiologice pot fi enumeraţi: Friedrich Nietzsche, Alexius von Meinong, Christian von Ehrenfels, Heinrich Rickert, Wilhelm Windelband, Nicolai Hartmann, Max Scheler, Benedetto Croce, Louis Lavelle, Petre Andrei, Lucian Blaga, Tudor Vianu etc. Problematica axiologiei a început să se agrege în jurul noţiunii de *valoare generică* şi include teme ce vor antrena în doar câteva decenii un impresionant potenţial de cercetare: *statutul ontologic al valorii, geneza şi dinamica valorilor, clasificarea şi ierarhia valorilor, sistemele de valori şi funcţionalitatea lor socială* etc. Noua disciplină era, în fond, *expresia teoretică a două tendinţe complementare:* pe de-o parte, *a unui efort analitic,* de degajare şi izolare a unor probleme ce aparţineau în mod tradiţional filosofiei şi, pe de altă parte, *a unui demers sintetizator,* de înmănunchere şi generalizare a unor achiziţii ale disciplinelor ce studiază tipurile determinate de valori: etica, estetica, dreptul, logica, economia politică, teologia etc. Axiologia debuta astfel sub semnul unui adevărat paradox: deşi părea că mai mult explicitează şi sintetizează ceea ce se ştia deja, decât că descoperă cunoştinţe noi, perspectivele pe care le deschidea în varii domenii şi probleme erau atât de promiţătoare încât *entuziasmul teoretic pe care l-a declanşat a fost cvasiunanim*. Aşa se explică numărul impresionant de lucrări de axiologie publicate la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Reflecţia asupra valorilor este tot atât de veche ca şi meditaţia omului asupra lumii şi a propriei sale condiţii, fiind *o constantă a întregii istorii a culturii.* Pentru

a deveni obiect de cunoaştere, valorile trebuiau mai întâi să existe, iar *geneza lor se identifică practic cu procesul socializării.* Afirmația că *omul creează valori şi se creează prin valori* rămâne valabilă oricât de „jos” am coborî pe scara evoluției istorice a speciei umane. Atitudinea valorizatoare în fața lumii şi a vieții este o determinație ontologică fundamentală a condiției umane denumită de axiologi *homo aestimans*.

Prin *valorizare* omul urmăreşte să adecveze realitatea necesităților, aspirațiilor, idealurilor etc. sale. *Valorile nu există şi nu pot exista, ca atare, în realitate,* aşa cum există cel puțin o parte a obiectelor cunoaşterii. Prin ele *omul impune realității exigențele sale, încearcă să o adapteze la ele.* Existența este astfel *„umanizată”,* adică i se impun tiparele omului, care nu se mulțumeşte cu *ceea ce este*, ci plăsmuieşte şi încearcă să dea ființă şi la *ceea ce el doreşte să fie* sau consideră că *trebuie să fie.* Valorile sunt *expresia efortului omului de a restabili un acord între el şi lume,* acord care nu este dat, ci trebuie creat de el şi impus existenței. Ele sunt cel mai profund resort al progresului umanității, căruia îi sunt subordonate, deliberat sau spontan, cunoaşterea şi acțiunea. Orice act uman este condiționat valoric, iar progresele veritabile realizate de umanitate au fost întotdeauna înnoiri în ordine valorică.

Cele mai timpurii referiri la valori care ne-au parvenit lasă să se întrevadă o imemorială explorare prealabilă a lor la nivelul cunoaşterii comune, fapt explicabil dacă avem în vedere că *orice comunitate umană îşi percepe şi-şi afirmă identitatea, în primul rând, prin valorile pe care le creează sau la care aderă.* Acesta este şi motivul pentru care în culturile arhaice *conținuturile cognitive sunt asociate sincretic celor valorizatoare,* iar emanciparea lor de acestea este lentă şi anevoioasă. Aşa se explică fundamentarea târzie a axiologiei în istoria culturii: detaşarea componentei valorizatoare a modalității specific umane de raportare la realitate presupune o înaltă capacitate de analiză şi abstractizare, precum şi constituirea prealabilă a disciplinelor ce studiază tipurile determinate de valori. Pentru a se putea sesiza şi studia *valoarea* trebuiau mai întâi cunoscute temeinic *valorile*.

Considerațiile asupra valorilor au început să dobândească *consistență teoretică,* în spațiul cultural european, în etapa clasică a filosofiei antice greceşti, în urma „*revoluției socratice*”, care a deplasat centrul de interes al reflecției filosofice de la natură la om. Dialogurile lui *Platon* (unele subintitulate semnificativ: „*Despre bine*”, „*Despre frumos*”, „*Despre pietate*” etc.), ca şi numeroase analize şi reflecții din lucrările lui *Aristotel,* atestă acuitatea cu care gânditorii vechii Elade au resimțit problematica valorilor, multe pasaje din operele lor putând sta la loc de cinste în orice tratat modern de axiologie. Şi în epocile ulterioare valorile au continuat să prilejuiască aprecieri judicioase, modul de înțelegere şi atitudinea față de ele purtând, de fiecare dată, coloratura particularităților culturilor şi timpurilor respective.

Paradoxul pare a fi constitutiv problematicii valorilor, din moment ce ea a

fost sesizată şi analizată din zorii umanităţii, dar *nu s-a constituit într-o teorie închegată decât foarte târziu în istoria culturii.* Axiologul francez Raymond Ruyer observa, referindu-se la Kant – considerat în mod unanim drept cel mai de seamă precursor al axiologiei – că: „Filosofia lui Kant este, în mod evident, o filosofie a valorilor. Cele trei *Critici* ale sale s-ar putea intitula: «*Despre adevăr*», «*Despre bine*», „«*Despre frumos*». Dar această filosofie este încă implicită" (Raymond Ruyer, *Philosophie de la valeur*, Libraire A. Colin, Paris, 1952, p. 5., s.n.). Într-adevăr, timp de peste două milenii, *consideraţiile asupra valorii generice au fost sau implicite sau realizate din perspectiva unor tipuri determinate de valori.* Abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea a început procesul de *explicitare* a ceea ce nu fusese vizat decât implicit, de *generalizare* a ceea ce, până atunci, nu fusese abordat decât din perspective particulare.

Problema fundamentală a axiologiei poate fi formulată astfel: *au lucrurile, creaţiile, actele, faptele, evenimentele etc. valoare pentru că le preţuieşte omul sau el le preţuieşte pentru că ele au valoare*? În alţi termeni: *temeiul valorii se află în obiect sau în subiect*?

Etimologic termenul *valoare* derivă din verbul latinesc *valere*, care are sensul primitiv de *a putea* sau *a avea putere*, dar când este urmat de un termen de comparaţie înseamnă *a procura o satisfacţie*. Conceptul de valoare a fost mult timp impregnat de sensul din economia politică, ce i-a fost conferit de economiştii clasici englezi A. Smith şi D. Ricardo. Utilizarea lui cu acest sens sugera că bunurile ar poseda, în afara calităţilor lor stabile, constatabile empiric, şi o *calitate intrinsecă dinamică*, ce ar determina gradul lor de importanţă pentru satisfacerea trebuinţelor umane. Această calitate ar fi măsurabilă prin efortul necesar pentru obţinerea bunurilor respective. Cu alte cuvinte, bunurile ar avea o valoare cu atât mai mare cu cât efortul depus pentru obţinerea lor ar fi mai mare. Din acest motiv, de exemplu, aurul sau diamantele au valoare economică mare, în timp ce piatra are valoare economică mică etc. Deşi aparent banală, această observaţie este judicioasă şi a avut o importanţă majoră pentru constituirea economiei politice ca ştiinţă. Este evident că şi în accepţie economică valoarea se referă nu atât la calităţile empirice ale lucrurilor, cât la importanţa pe care le-o conferă omul.

Semnificaţia axiologică a conceptului de *valoare* este însă mult mai generală decât cea cu care operează economia politică şi sensibil diferită de ea. Ea vizează nu numai bunurile, ci, în principiu, orice fapt, act, existenţă, creaţie etc.

Încă din primele stadii ale evoluţiei teoriei valorilor s-au conturat, cu destulă pregnanţă, cele *trei orientări axiologice fundamentale*, delimitate în funcţie de modalitatea de soluţionare a *problemei cardinale a noii discipline*: *problema naturii valorii.* Cercetătorii domeniului acceptă, de regulă, că *valoarea este legată, într-un fel sau altul, de relaţia obiect – subiect.* Prin raportare la această relaţie, orice concepţie axiologică este subsumabilă, în principiu, fie *subiectivismului* (valoarea este imanentă subiectului), fie *obiectivismului* (valoarea este plasată în sfera transsubiectivă a unor obiecte materiale sau ideale), fie *relaţionismului*

(valoarea rezultă din relația subiect – obiect sau este chiar această relație). În scurta, dar densa istorie a axiologiei aceste orientări au fost mult dezvoltate, rafinate şi nuanțate, propunându-se o multitudine de perspective şi de modalități de concepere şi abordare a valorilor. Deşi toate au contribuit la aprofundarea studiului valorilor, cea mai pertinentă şi mai productivă pentru soluționarea problematicii axiologice s-a dovedit a fi *orientarea relaționistă*.

Valorile sunt prin natura lor *relaționale*, întrucât nu pot exista fără un *suport obiectiv* şi un *act subiectiv de semnificare*. Axiologii afirmă în acest sens că valoarea are doi „poli”: *obiectul axiologic* şi *subiectul axiologic*. *Obiect axiologic* poate fi, în principiu, orice, căci orice obiect, bun, persoană, act, fapt, creație, eveniment etc. poate fi valorizat. *Subiect axiologic* nu poate fi decât omul, nu atât în ipostaza sa de individ, cât în cea de colectivitate. Evident, valoarea nu există decât prin acte individuale de valorizare, dar ea devine etalon numai prin recunoaşterea sa de către o comunitate umană determinată. Se impune, în acest sens, distincția dintre *valoare* şi *preferința individuală*. O preferință individuală dobândeşte semnificație valorică numai în măsura în care se raportează la o valoare. O altă distincție operată de axiologi este cea dintre *a fi valoare* şi *a avea valoare*. Dacă la nivelul simțului comun se consideră, de exemplu, că un tablou sau o faptă bună *sunt* valori, în sens axiologic ele *au* valoare, adică sunt valorizare prin raportare la anumite valori: la o valoare estetică (frumos, sublim, tragic etc.), în primul caz, şi la valoarea etică (binele), în cel de-al doilea.

Valoarea are două caracteristici fundamentale: *polaritatea* şi *ierarhia*.

Polaritatea se referă la faptul că valorile sunt asociate întotdeauna polar: bine – rău, adevărat – fals, frumos – urât, sacru – profan, drept – nedrept etc. Orice valoare este cuplată deci cu o valoare opusă. Negarea unei valori înseamnă implicit afirmarea alteia. Prin această caracteristică valoarea se deosebeşte radical de simpla existență: negarea oricărei existențe are drept rezultat neantul, în timp ce negarea unei valori înseamnă afirmarea valorii opuse celei negate. În mod curent sunt considerate valori numai cele pozitive, în timp valorile plasate în registrul axiologic negativ sunt numite frecvent *nonvalori*. Axiologii evită acest termen preferându-l pe cel de *valori negative*, întrucât în mod riguros nonvaloare înseamnă ceva care nu este valoare (cum ar fi, de exemplu, o existență considerată în sine, adică în afara raporturilor sale cu omul), în timp ce valorile negative sunt tot atât de reale şi de legitime axiologic ca şi cele pozitive. Polaritatea solicită asocierea explicită sau implicită de către subiectul valorizator la fiecare valoare a unui *da* sau *nu*, a unei aprobări sau dezaprobări, a unei acceptări sau respingeri. Această caracteristică a valorii marchează ruptura axiologică de indiferența contemplativă, pentru care obiectele, bunurile, creațiile, actele, evenimentele etc. sunt plasate pe acelaşi plan şi acțiunile exercitate asupra lor sunt considerate echivalente. Putem fi indiferenți față de bunuri, acte, creații, evenimente etc. numai atât timp cât nu le conferim o semnificație umană, o importanță pentru noi, adică doar atât timp cât nu le atribuim valoare. În momentul în care le raportăm la o valoare, o asemenea indiferență

devine imposibilă.

Cea de-a doua caracteristică fundamentală a valorii, *ierarhia*, vizează faptul că valorile au nu numai poli, ci şi *grade*. Preferinţele sau respingerile umane sunt *ordonate ierarhic*, astfel încât putem preţui sau dispreţui, de exemplu, o creaţie sau o conduită umană mai mult sau mai puţin, în funcţie de măsura în care ele satisfac sau pot satisface necesităţile, aspiraţiile sau idealurile noastre. Registrul valorizărilor umane este asemănător unui termometru, pe scala căruia gradul 0 este echivalent cu indiferenţa. Sunt însă teoreticieni care consideră că „termometrul" axiologic nu înregistrează, pur şi simplu, gradul 0, căci a spune că ceva îmi este indiferent înseamnă a spune implicit că nu mă interesează, ceea ce ar echivala cu o valorizare negativă. Preferinţa unei valori alteia înseamnă deci nu numai o alegere într-o ordine polară alternativă, ci şi într-o ordine ierarhică graduală. Dacă polaritatea exprimă o *inversiune a sensului*, inerentă dispunerii valorilor în cupluri polare, ierarhia reprezintă o *continuitate a sensului*, corespunzătoare ordonării lor graduale. Cele două caracteristici fundamentale ale valorilor constituie astfel o unitate dialectică a discontinuităţii şi continuităţii, specifică domeniului axiologic.

Toate aceste consideraţii permit următoarea definiţie a valorii generice: *valoarea este acea relaţie între subiect şi obiect în care, prin polaritate şi ierarhie, se exprimă preţuirea acordată (de o persoană sau colectivitate umană) unor obiecte, însuşiri sau fapte (naturale, sociale sau psihologice) în virtutea capacităţii acestora de a satisface anumite necesităţi, dorinţe, aspiraţii sau idealuri umane istoriceşte condiţionate*.

Această definiţie este valabilă pentru toate tipurile determinate de valori (vitale, economice, politice, juridice, morale, estetice, teoretice, religioase), dar fiecare se individualizează printr-o serie de trăsături specifice. Valoarea generică reprezintă deci *genul proxim* al tuturor tipurilor de valori, dar pentru a le înţelege specificul trebuie să le cunoaştem şi *diferenţele specifice*.

2. SPECIFICUL VALORII ESTETICE

Conform definiţiei esteticii, în centrul interesului său teoretic se află *frumosul natural şi artistic*, care este una dintre valorile fundamentale al culturii – *valoarea estetică*.

Valoarea estetică nu trebuie confundată cu *suportul său*, adică cu *obiectul* sau cu *bunul estetic*. Un obiect nu devine estetic decât atunci când şi în măsura în care este *valorizat prin raportare la valorarea estetică*. Acelaşi obiect *poate fi valorizat prin raportare la valori diferite*, statutul său axiologic schimbându-se în consecinţă. Astfel, un obiect care este valorizat de artist sau de amatorul de artă ca operă de artă, adică este considerat un bun estetic, poate fi valorizat de negustorul de artă ca o marfă şi, în acest caz, el se transformă într-un bun economic. La fel, obiectul valorizat de unii ca operă de artă poate fi valorizat de alţii ca mijloc de educaţie morală, instrument de propagandă politică, obiect de devoţiune religioasă

etc. În aceste cazuri unul şi acelaşi obiect este valorizat pe rând prin raportare la valorile estetică, morală, politică sau religioasă şi se transformă, în consecință, într-un bun aparținând uneia sau alteia dintre aceste categorii. Evident, obiectul rămâne acelaşi, dar *valorizarea sa se modifică*. În raporturile omului cu realitatea, de multe ori, mai importante decât lucrurile ca atare sunt semnificațiile pe care el li le atribuie.

În general, unui obiect i se recunoaşte *valoare estetică* numai atunci când este considerat *o realitate unitară şi izolată* de ambianța în care se găseşte, realizată astfel încât prin ea se exprimă *originalitatea artistului* care a creat-o. În consecință, obiecte care în mod obişnuit sunt valorizate prin raportare la alte valori, pot fi percepute în anumite împrejurări ca bunuri estetice sau chiar ca opere de artă. De exemplu, fetişul, care este pentru african un obiect religios, este valorizat de european ca operă de artă. O mare parte a creației artistice antice a avut inițial semnificații religioase. Unor obiecte utilitare (arme, vase, tacâmuri, ceasuri, mobilier etc.) li se poate atribui în posteritate semnificație artistică. De asemenea, unor creații ale ştiinței sau filosofiei (cum ar fi teoriile ştiințifice sau sistemele filosofice), tipologic distincte de operele de artă, li se pot conferi uneori virtuți artistice. În acelaşi sens, unor aspecte ale frumuseții naturale, care sunt ontologic diferite de operele de artă, li se recunosc adesea valențe estetice etc.

Toate aceste constatări şi precizări evidențiază *distincția dintre bunuri şi valori*.

Bunurile sunt obiecte, produse ale naturii sau creații umane, cu ajutorul cărora sunt satisfăcute necesități materiale sau spirituale ale omului.

Valorile sunt însă *obiecte ideale, prin raportare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri*. Ele se constituie în procesul interacțiunilor omului cu realitatea şi cu semenii săi şi exprimă într-o formă abstractizată şi generalizată necesitățile, aspirațiile şi idealurile unor comunități umane determinate. Numai prin raportare la un astfel de obiect ideal un bun care în sine este, de multe ori, inexpresiv poate fi valorizat ca operă de artă, bun economic, faptă morală sau simbol religios.

Numeroşi axiologi disting între *valori şi bunuri-mijloace*, pe de o parte, şi *valori şi bunuri-scopuri*, pe de altă parte.

Există bunuri care servesc pentru obținerea altor bunuri mai importante decât ele. Astfel de *bunuri-mijloace* sunt, de pildă, banii sau bunurile utilitare. Valoarea economică, prin raportare la care aceste bunuri sunt valorizate, este o *valoare-mijloc*. Dacă bunurile economice sunt convertite în scopuri se produce o denaturare gravă a personalității individului respectiv. Cu atât mai mult, o societate care transformă bunurile materiale în scopuri ale vieții este profund dezumanizată. Tot o valoare-mijloc este şi valoarea politică. Politica n-ar trebui să devină niciodată un scop în sine, ci doar un mijloc pentru atingerea unor valori superioare. Politicianismul este una dintre cele mai grave şi mai rebele maladii ale organismelor sociale. Bunuri-mijloace sunt şi cele vitale şi juridice, valorizate prin

raportare la valorile vitală, respectiv juridică. Nimeni nu-şi doreşte să fie sănătos pentru a fi sănătos, ci pentru a-şi putea împlini în condiţii optime scopurile majore ale vieţii. La fel, o lege sau o constituţie nu sunt decât mijloace pentru asigurarea cadrului legal pentru ca indivizii să-şi poată atinge idealurile etc. Valorile şi bunurile-mijloace nu trebuie însă desconsiderate căci în absenţa lor realizarea valorilor-scopuri şi crearea bunurilor valorizate prin raportare la ele este, de cele mai multe ori, imposibilă. Miracolul spiritului uman apare atunci când valori-scopuri dintre cele mai înalte sunt realizate în condiţii de precaritate ori chiar de absenţă a mijloacelor. Atât indivizii, cât şi grupurile umane trebuie să conştientizeze însă faptul că transformarea valorilor şi bunurilor-mijloace în valori şi bunuri-scopuri înseamnă condamnarea lor la o simplă existenţă confortabilă, dar lipsită de orizont şi de sens spiritual. Cine se mulţumeşte numai cu atât, numai atât va avea.

Alături de valorile-mijoace există şi *valori-scopuri*, prin raportare la care iau naştere *bunurile-scopuri*, adică bunurile care nu sunt dorite pentru a fi depăşite, ci pentru ele însele. Ele sunt cele care conferă sens spiritual şi împlinire existenţei umane. Astfel de valori-scopuri sunt: *adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral şi sacrul religios*.

Valoarea estetică este deci şi n-ar trebui să fie decât o *valoare-scop*. Obiecte indiferente din punct de vedere axiologic pot deveni, atunci când sunt valorizate prin raportare la valoarea estetică, scopuri ale vieţii. Operele de artă sunt preţuite pentru ele însele şi nu în vederea atingerii altor valori.

În categoria *valorilor-scopuri*, prin raportare la care iau naştere *bunurile-scopuri*, pot fi distinse *două clase*, după cum acţiunea de raportare a bunurilor la valorile respective este *mediată şi laborioasă* sau *nemijlocită şi spontană*.

Un bun teoretic, moral sau religios (cum ar fi o teorie ştiinţifică, o faptă omenească sau o conduită religioasă) sunt susceptibile de discuţii, au nevoie de comentarii, evaluări, justificări şi interpretări. Adevărul, binele şi sacrul sunt, ce cele mai multe ori, problematice. Sunt necesare acte de meditaţie şi de evaluare pentru a determina adevărul unei teorii, binele unei fapte sau sacralitatea unui bun ori a unei acţiuni. S-ar putea spune, în aceste cazuri, că valoarea nu este pe deplin întrupată în bun. Bunul respectiv nu pare a fi decât punctul de plecare sau pretextul de la care ne putem înălţa, prin acte de meditaţie şi evaluare, către valoare. Valorile se găsesc aici într-un raport de *transcendenţă* faţă de bunuri.

În cazul valorii estetice, prin raportare la care iau naştere bunurile estetice, avem sentimentul că valoarea este topită în bun, că valoarea şi bunul alcătuiesc una şi aceeaşi fiinţă. Raportul dintre ele este unul de *imanenţă*. Ele fuzionează astfel încât valoarea unei opere de artă sau un aspect al frumuseţii naturale ni se dezvăluie *imediat, cu spontaneitate, fără mijlocirea unor activităţi raţionale laborioase*. Cine discută, comentează, interpretează etc. o operă de artă o consideră, de fapt, un bun teoretic sau moral. De exemplu, dezbaterile despre psihologia lui *Ion*, personajul principal al romanului omonim al lui Rebreanu, ori despre vinovăţia sau

nevinovăția Emei Bovary din *Madame Bovary* a lui Flaubert nu consideră de fapt creațiile respective ca opere de artă, ci drept „cazuri” psihologice sau morale. Valoarea estetică a operei nu este afectată de astfel de interpretări, care vizează aspecte extraestetice ale ei. În special teoriile diferitelor arte, dar adesea şi estetica, tratează operele de artă din sferele lor de competență mai degrabă ca bunuri teoretice decât ca bunuri estetice. Chiar dacă există sentimente estetice care se desfăşoară în timp şi reclamă o serie de elemente intelectuale, acestea nu apar *decât în cadrul impresiei spontane* declanşate de operele de artă şi nu fac decât să dezvăluie valori care se găsesc implicate în ea.

Din aceste raporturi dintre valori şi bunuri decurg consecințe importante pentru mai buna înțelegere a valorii estetice. Bunurile teoretice, morale şi religioase, fiind transcendente în raport cu valorile corespunzătoare, *sunt înlocuibile, interşanjabile*. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe moduri. Forma acțiunilor morale este, de cele mai multe ori, indiferentă. La rândul său, religiozitatea se poate manifesta în multiple modalități.

În cazul *bunurilor estetice*, care se află în raporturi de imanență cu valorile corespunzătoare, situația este radical diferită. Se constată aici *un caracter de unicitate absolută a bunurilor*. O operă de artă este *un unicat şi nu poate fi înlocuită*. Cópiile, reproducerile, albumele de artă, imitațiile etc. au, cel mult, importanță informativă, valoarea lor estetică fiind nulă. Ele pot avea şi valoare economică, în funcție de calitatea lor, resursele consumate pentru realizarea lor, raritate etc. Replica unui tablou este un alt tablou. Cu fiecare interpretare un concert simfonic, un spectacol de operă sau o piesă de teatru au o altă existență. Chiar în cazul unor cópii identice ca autor, execuție şi material, ceea ce s-a repetat a fost actul tehnic al execuției şi nu actul artistic al creației, care s-a produs o singură dată şi a dat naştere unei opere unice.

Din această unicitate a operei de artă rezultă *imposibilitatea ei de servi drept model sau de a fi imitată*. În timp ce există modele teoretice, morale sau religioase, *arta nu învață pe nimeni nimic şi nu constituie niciodată un model care să poată fi urmat*. Experiența artiştilor mai vechi nu poate folosi urmaşilor şi operele lor nu pot constitui modele decât prin procedeele tehnice pe care le utilizează. De la un artist se poate învăța doar cum trebuie ales şi prelucrat materialul, dar niciodată cum trebuie creată opera.

Valoarea estetică fundamentală este *frumosul*. În expresia lui imediată şi frapantă, ca splendoare, ca strălucire exuberantă sau discretă, frumosul se înfățişează ca *armonie*. Din această perspectivă, sentimentul frumosului ar putea fi caracterizat drept *tentația perfecțiunii*, atracția sau chemarea spre intuirea sau realizarea plenară a *virtualităților desăvârşitului*. Perfecțiunea reprezintă însă, cel mai adesea, un absolut, foarte rar sau imposibil de atins. Sentimentul frumosului este de aceea, în esența sa, *o aspirație spre ideal*.

Întreaga istorie a esteticii atestă faptul că orice tentativă sau pretenție de fixare a frumosului în formule şi definiții rigide s-a dovedit hazardată. De aceea

frumosul este şi va rămâne *o problemă permanent deschisă a esteticii*. Istoria teoretizării acestei categorii estetice evidenţiază faptul că frumosul este un fenomen estetic *deosebit de complex, de proteic şi de fluent*. Variatele încercări de definire a frumosului l-au raportat adesea la alte valori ale culturii, atât pentru a-l deosebi de ele, cât şi pentru a semnala multiplele sale corelaţii axiologice. Formula *kalon kagathon* (gr. *kalon* – „frumos", *kai* – „şi", *agathos* – „bine"), propusă de Platon pentru caracterizarea esteticului, sugera că frumosul şi binele alcătuiesc o singură fiinţă. Tentativele ulterioare de definire a frumosului l-au caracterizat ca: *splendor veri* – unii platonicieni; *splendor ordinis* – Sfântul Augustin; *splendor formae* – Toma d'Aquino; *ceea ce place fără concept* – Kant; *întruchipare sensibilă a Ideii* – Hegel; *ceea ce este izbutit estetic* – T. Vianu etc.

O serie de esteticieni au propus *distincţia dintre valoarea estetică şi cea artistică*. Cea dintâi s-ar referi la natură, la viaţa socială şi la creaţia umană în genere, iar cea de-a doua numai la artă, ca formă concentrată şi specializată a atitudinii estetice. În mod corespunzător, ar trebui să distingem şi între *obiectele estetice*, care ar putea fi peisaje naturale sau produse ale altor forme ale activităţii creatoare a omului (bunuri utilitare, unelte, mobilier, bijuterii etc.), care ar fi valorizate prin raportare la valoarea estetică, şi *operele de artă*, care ar fi produse ale activităţii artistice valorizate prin raportare la valoarea artistică. Rezultă că în cazul bunurilor estetice actul de valorizare s-ar exercita şi asupra unor obiecte extraartistice, iar în cazul operelor de artă exclusiv asupra unor produse ale activităţii de creaţie artistică. Deşi sunt cam rigide, aceste distincţii permit *o delimitare mai riguroasă a ceea este de ceea ce nu este artă*. Numeroase obiecte, fenomene, bunuri utilitare, creaţii tehnice etc., care nu sunt opere de artă, pot avea deci virtuţi estetice. În secolul al XX-lea s-a constituit chiar o disciplină şi o preocupare tehnico-artistică specializată – *design-ul* – care urmăreşte încorporarea de valori estetice bunurilor utilitare, ambianţei cotidiene etc.

3. ATITUDINE ESTETICĂ ŞI ESTETISM

Posibilitatea de raportare a oricărui aspect al realului la valoarea estetică determină aşa-numita „*atitudine estetică*" în faţa artei, a lumii şi a vieţii. Adoptarea ei este o condiţie necesară nu numai pentru valorizarea adecvată a operelor de artă, ci şi pentru sesizarea şi preţuirea frumuseţii lumii, a vieţii, a semenilor şi a creaţiilor neartistice. Atitudinea estetică trebuie distinsă însă de „*estetism*", cu care este adesea confundată.

Estetismul este acea atitudine faţă de realitate care *reacţionează numai la valorile artistice sau reduce la ele toate celelalte tipuri de valori*. Această atitudine rămâne, în fond, opacă la toate valorile extraartistice sau chiar manifestă ostilitate faţă de ele. Estetismul nu valorizează adecvat nici adevărul, nici binele, nici sacrul sau le denaturează grosolan. Dintr-o astfel de perspectivă, A. Schopenhauer

considera, de exemplu, că numai arta are capacitatea de a diminua suferința ce marchează în mod constitutiv condiția umană şi că nimic altceva n-ar avea nici o importanță, iar Fr. Nietzsche scria că „lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic". În acelaşi spirit, O. Wilde nota: „Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este mult mai greu şi mai frumos".

Umanitatea din om presupune *totalitatea perspectivelor asupra lumii şi distribuția lor adecvată situațiilor de viață*. Din acest motiv nesocotirea unor zone întinse ale domeniului valorilor în favoarea valorii artistice poate determina deformări grave ale personalității. Egoismul, lipsa de pietate, imoralitatea şi mărginirea intelectuală a estetului nu pot fi compensate prin sensibilitatea sa deosebită pentru frumos. Într-o astfel de configurație spirituală înseşi valorile estetice sunt, în fond, înjosite, deoarece ceea ce conferă relevanță artei şi frumosului este faptul că ele există într-o lume care nu este în întregime artistică şi frumoasă. Numai alternanța, corelarea şi contrastul lor cu alte valori şi bunuri le conferă adevărata semnificație.

De cele mai multe ori, estetismul *absolutizează dimensiunea formală a frumosului*, negând sau minimalizând în sensul formalismului, autonomismului sau al „artei pentru artă" rolul şi *importanța conținutului artistic*. În ceea ce priveşte procesul receptării artistice, estetismul izolează *componentele senzoriale* de complexul de trăiri generat de opera de artă, exagerând până la absolutizare acele elemente ale operei care emoționează pe cale nemijlocit senzorială. Eroarea principială a estetismului constă nu atât în faptul că priveşte frumosul ca pe o problemă de formă, ci, mai ales, în aceea că ia în considerare *numai aspectul său formal*. Arta devine astfel un domeniu al aparențelor frumoase şi al jocului liber al imaginației, situat dincolo de orice condiționare sau ideal extraestetic.

Estetismul a fost invocat uneori de curentele de avangardă ca protest împotriva academismului sau tentativelor de subordonare a artei unor idealuri extraestetice (politice, economice, morale, religioase etc.). Din acest punct de vedere, accentuarea de către estetism a libertății şi independenței absolute a artistului şi a actului de creație artistică a contribuit la delimitarea mai clară a specificului artei în ansamblul culturii şi la constituirea esteticii ca disciplină autonomă. În acest spirit, T. Maiorescu a combătut la sfârşitul secolului al XIX-lea falsele valori artistice ale poeziei patriotarde din epoca sa, care neglijau forma artistică în favoarea conținutului declarativ-didacticist. În acelaşi spirit trebuie să interpretăm şi estetismul manifest al unor mişcări artistice de avangardă din secolul al XX-lea, care au încercat să spargă vechile tipare artistice şi să se impună în atenția publicului, adoptând de multe ori forme artistice şocante în raport cu habitudinile consacrate de valorizare artistică.

Toate neajunsurile estetismului sunt străine însă atitudinii estetice, care nu nesocoteşte şi nici nu rămâne opacă celorlalte valori şi bunuri, dar urmăreşte să le dezvăluie şi să le pună în valoare şi valențele estetice.

4. SISTEMUL CATEGORIILOR ESTETICE

Orice teorie estetică include şi o examinare şi, eventual, o sistematizare a *categoriilor estetice*. La modul cel mai general, ele pot fi definite drept *noţiuni ce desemnează diferite modificări ale frumosului, denumiri generice ale anumitor impresii tipice determinate de operele de artă, precum frumosul şi urâtul, sublimul, comicul, umorul, graţiosul, fantasticul, tragicul etc.*

Problema categoriilor estetice a fost adusă în centrul interesului esteticii în special de *estetica idealistă a secolului al XIX-lea*. Această ascensiune se explică, în principal, prin două cauze:

1. Prin teoria categoriilor estetice *se puteau depăşi unilateralitatea şi exclusivismul interesului teoriilor estetice ale clasicismului*. Estetica clasică, ce sistematizase doar experienţa artistică a antichităţii greco-romane, nu teoretizase decât o singură categorie a artei – *frumosul* – adică acea ipostază a ei caracterizată printr-o stilizare idealistă în obiect şi printr-o atitudine de contemplaţie liniştită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute, în subiect. Chiar şi tragediile trebuiau să fie creaţii „frumoase". Termenul „frumos" este utilizat în acest context cu accepţia sa restrânsă de categorie estetică şi nu cu cea largă de „izbutit estetic". Dacă în accepţie largă toate operele de artă care satisfac principiile constitutive ale artei – izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea – sunt considerate frumoase, în accepţie restrânsă numai operele subordonate idealului artistic clasic merită acest atribut. Experienţa artistică modernă evidenţia însă insuficienţa idealului estetic clasic. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici teatrul lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul etc. nu puteau intra în tiparele vechii estetici. Cea dintâi tentativă de amplificare a registrului categorial al esteticii clasice a fost realizată în Anglia de către *Edmund Burke*, care a dublat vechea teorie a frumosului cu cea a *sublimului*. Aceasta fusese anticipată, fără a avea însă nici o consecinţă asupra evoluţiei ulterioare a gândirii estetice şi, cu atât mai puţin, asupra practicii artistice, de insolitul „*Tratat despre sublim*" atribuit lui *Pseudo-Longinus*, care ne-a parvenit de la sfârşitul antichităţii (sec. I d.Hr.). După deschiderea realizată de Burke, care este considerat unul dintre precursorii romantismului, în lucrarea sa „*Despre sublim şi frumos*" (1757), dihotomia frumos – sublim apare în toate tratatele moderne de estetică, fiind consacrată de „*Critica facultăţii de judecare*" (1790) a lui Im. Kant.

2. Factorul hotărâtor care a amplificat interesul pentru problema categoriilor estetice şi de care gândirea estetică trebuia să ţină seama, a fost *ascensiunea în creaţia artistică a epocii moderne a categoriei „urâtului"*. Aceasta este definită printr-o violentă caracterizare realistă în obiect şi printr-o atitudine de împotrivire, pătrunsă, în general, de sentimente neplăcute, în subiect. Artişti ca A. Dürer, H. Bosch, F. Goya, Rembrandt, G. Arcimboldo etc. au creat opere care contraziceau flagrant idealul estetic clasic, subsumându-se la ceea ce mai târziu se va numi

„estetica urâtului". Urâtul a jucat un rol deosebit de important în arta romantică, ce se revendica din tradiția culturii gotice a Nordului. Fr. Schlegel, unul dintre principalii teoreticieni ai romantismului german, s-a pronunțat pentru o „estetică a urâtului" cu mult înainte ca V. Hugo să pledeze în Franța pentru legitimitatea estetică a urâtului în numele „adevărului în artă". Expresia teoretică sistematică a acestei tendințe a apărut însă abia la jumătatea secolului al XIX-lea prin lucrarea lui K. Rosenkranz „*O estetică a urâtului*" (1853). Prin această lucrare „urâtul" a încetat să mai fie o simplă categorie a artei şi, în consecință, un concept periferic al esteticii. El a devenit, alături de frumos, conceptul ei central, care participă la toate metamorfozele artei. Cea ce am spus despre „frumos" este valabil, mutatis mutandi, şi despre „urât": şi această noțiune este utilizată în estetică cu două accepțiuni: una largă, care semnifică ceea ce este „neizbutit estetic" (stângaci, inexpresiv, irelevant etc.) şi alta restrânsă, categorială, referitoare la reprezentarea în operă a unui conținut dezagreabil. Din această perspectivă categorială, toate celelalte categorii estetice: comicul şi umorul, sublimul şi tragicul, fantasticul etc. rezultă din dozări diferite ale frumosului şi urâtului şi din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sunt deci alterări ale frumosului pur, iar problema fundamentală a esteticii devine cea a modificărilor frumosului.

Datorită acestor doi factori problema categoriilor estetice a dobândit în estetica secolului al XIX-lea *un statut privilegiat, în dezacord cu relevanța sa estetică sa reală*.

Majoritatea doctrinelor estetice contemporane rețin şi examinează următoarele categorii estetice: *frumosul şi urâtul, comicul şi umorul, sublimul şi tragicul, grațiosul* etc. Au mai fost propuse însă şi alte categorii estetice ca: *bizarul, fantasticul, fiorosul, grotescul, solemnul, idilicul* etc. Se înregistrează astfel două tendințe divergente:

- *De restrângere a numărului categoriilor estetice* şi de considerare a celor omise drept varietăți sau combinații ale celor reținute;
- *De extindere indeterminată a numărului categoriilor estetice*, fiecare dintre cele adăugate fiind considerată ireductibilă.

Sub raport strict estetic, *categoriile numite impropriu „estetice" sunt expresii ale conținutului extraestetic al operelor de artă şi nu ale formei lor estetice*. Nici frumosul sau urâtul, în înțelesul lor categorial, nici celelalte categorii estetice, indiferent de numărul lor, *nu reprezintă modalități estetice de organizare a materiei sau a datelor conştiinței*. Ele desemnează, dimpotrivă, *conținuturi*, fiind noțiuni ce se aplică materiei sau fabulației operei. Aşa-numitele categorii estetice sunt deci *exterioare sferei estetice a artei*. Această teză devine evidentă dacă luăm în considerare faptul că există nu numai un frumos, urât, sublim, grațios, fantastic etc. ale artei, ci şi ale naturii şi realității, în general. Există, în acelaşi sens, un comic sau un umor al situațiilor sociale şi un tragic al condiției umane sau al istoriei.

S-ar putea obiecta că astfel de însuşiri nu sunt descoperite în realitatea

practică decât după ce au fost revelate de artă. Comparăm, de exemplu, o femeie frumoasă cu Mona Lisa, un copil prost crescut cu Dl. Goe, un om zgârcit cu Harpagon sau cu Hagi Tudose etc. Există însă foarte multe cazuri în care astfel de impresii apar *şi fără suportul unor creaţii artistice*. Este semnificativ, în acest sens, faptul că majoritatea indivizilor lipsiţi de cultură şi cu sensibilitate artistică needucată sesizează manifestarea acestor categorii în situaţiile de viaţă în care sunt implicaţi, fără a cunoaşte prelucrările lor artistice. Tot atât de adevărat este însă şi faptul că atunci când li se cunosc transfigurările artistice percepţia lor extraartistică este mai amplă, mai profundă şi mai nuanţată.

Tragicul nu este numai o închipuire a artiştilor, ci, în primul rând, *o trăsătură constitutivă a realităţii*, conform căreia eroul tragic cade jertfă tocmai datorită excelenţei caracterului său. Dacă tragicul n-ar exista decât în imaginaţia artiştilor şi nu şi condiţia ontologică a omului, el n-ar mai determina în sufletul nimănui acel amestec dramatic de teroare, milă şi admiraţie, care este considerat definitoriu pentru emoţia tragică. Se poate aprecia deci că tragicul realităţii nu este resimţit prin analogie cu cel al artei, ci, dimpotrivă, acesta din urmă îşi extrage toată forţa şi expresivitatea lui din tragica întocmire metafizică şi morală a lumii. Dacă întâmplările tragice evocate de artă nu s-ar desprinde din acest fundal al vieţii, ele n-ar fi decât un simplu joc al spiritului care n-ar mai impresiona pe nimeni. Transfigurările artistice ale tragicului vieţii au capacitatea de a-l evidenţia, a-i identifica sursele majore, efectele paradoxale, atitudinile umane exemplare etc. pe care el le determină. Personajele operelor tragice pot deveni modele de viaţă, au o remarcabilă forţă umanizatoare, ceea ce explică larga audienţă a tragediei în întreaga istorie a artei.

La fel, *comicul* şi *umorul* determină veselia deoarece denunţă stări reale de lucruri. Redus la tipul său cel mai general, *comicul* este întotdeauna o impostură demascată şi făcută, odată cu aceasta, inofensivă. *Umorul* este şi el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparenţele umile ce o ascund. Veselia determinată are, în fiecare dintre aceste împrejurări, o altă semnificaţie. Râdem cu ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi, iar în cel de-al doilea pentru a răscumpăra. Astfel de satisfacţii, la care participă întreaga noastră fiinţă, nu s-ar produce dacă ele n-ar corespunde realităţii lumii, ci doar imaginaţiei artiştilor. Astfel, dacă râsul exprimă întotdeauna o satisfacţie, râsul determinat de arta comică provoacă o dublă satisfacţie, prin confirmarea pe care o primim de la spiritul lucid al artiştilor. S-a afirmat, în acest sens, că emoţia comică are caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decât în societate. Ori de câte ori aflăm un banc bun sau o întâmplare amuzantă simţim nevoia să le împărtăşim primului cunoscut pe care-l întâlnim. Chiar în cazul citirii solitare a unei lucrări umoristice sau contemplării unei caricaturi stabilim o legătură socială cu un semen prestigios, care este creatorul operei respective. Mai mult decât atât: comicul este o caracteristică exclusivă a umanului. Ori de câte ori percepem ca amuzante conduitele unor animale sau anumite fenomene naturale o facem datorită asocierii

lor spontane cu diferite defecte sau atitudini umane.

Asemenea tragicului, comicului sau umorului, nici *frumosul, urâtul sau graţiosul* nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea lumii. Este semnificativ în acest sens faptul că *putem distinge întotdeauna cu claritate între frumuseţea, urâţenia sau graţia modelului şi meritul estetic al prelucrării sale artistice*. Există modele de mare frumuseţe sau graţie care în reprezentarea lor artistică nu inspiră decât opere neizbutite sau banale. Există, dimpotrivă, modele urâte care inspiră capodopere artistice. N-am putea distinge însă cu atâta claritate între frumuseţea, urâţenia sau graţia modelului sau a motivului şi transfigurarea lor artistică dacă cea din urmă n-ar aparţine sferei evaluărilor estetice şi cele dintâi sferei evaluărilor extraestetice.

Constatarea că aşa-numitele categorii estetice vizează conţinutul extraestetic al operelor de artă mai rezultă şi din faptul că ele *sunt supuse variaţiilor în timp*, care limitează epoca în care au mare relevanţă. În general, *operele de artă sunt vremelnice prin conţinutul lor*, care este constituit din valorile extraestetice pe care le includ. Când interesul pentru acest conţinut determinat scade sau dispare, ca urmare a prefacerilor civilizaţiei şi dinamicii sensibilităţii umane, operele de artă nu mai sunt salvate de anacronism decât de *însuşirea lor de realizări estetice*, adică de prelucrări ale conţinuturilor respective ce poartă pecetea sufletului original al artistului. Dacă facem însă abstracţie de forma estetică a operei, concentrându-ne interesul doar asupra conţinutului ei categorial, constatăm că, de cele mai multe ori, acesta nu se poate sustrage acţiunii erozive a timpului. Scăderea interesului artei moderne pentru frumos şi tragic demonstrează că aceste categorii sunt condiţionate istoric, ţinând de conţinutul extraestetic şi vremelnic al operei, nu de forma, incomparabil mai durabilă, a prelucrării estetice a conţinutului respectiv.

În fine, aşa-numitele categorii estetice sunt *noţiuni obţinute prin sistematizări ale aspectelor lumii sau vieţii din alte perspective decât cea propriu-zis estetică*. De cele mai multe ori ele *sunt noţiuni metafizice sau morale*. Dacă examinăm, de exemplu, modul în care s-a constituit *teoria modernă a sublimului* (care a fost prefigurată, cum menţionam mai sus, la sfârşitul antichităţii de „*Tratatul despre sublim*” al lui *Pseudo-Longinus*) ne dăm seama de caracterul extraestetic al acestei categorii. Principalii teoreticieni moderni ai sublimului – *Kant şi Schiller* – au afirmat prin această categorie ideea superiorităţii morale a omului, care transcende forţele dezlănţuite ale naturii şi chiar infinitatea ei. Infinitatea lumii este o idee modernă, apărută în Renaştere ca urmare a modificării modelului cosmologic. În acele secole de profunde restructurări ale concepţiei asupra lumii, o dată cu ideea infinităţii universului, a apărut şi sentimentul nobil de orgoliu al omului care gândeşte această infinitate, ridicându-se astfel, chiar şi numai prin acest fapt, deasupra ei. Nu întâmplător, Pascal a omagiat măreţia „trestiei gânditoare”, iar Kant a corelat nemărginirea cerului înstelat cu legea morală aflată în abisurile conştiinţei umane. Este cert că teoria modernă a sublimului n-a fost elaborată ca urmare a prelucrării unui material artistic din

perspectivă estetică, ci ca o consecință a speculației metafizice şi morale asupra universului şi a condiției umane.

Tot astfel, *teoria grațiosului* a fost elaborată, mai întâi, de Plotin, la sfârşitul antichității, ca un element esențial al sistemului său teologico-filosofic. Pentru Plotin, grația nu este decât reflexul splendorii Creatorului în lumea creată. În acelaşi spirit, Schiller a definit în epoca modernă grația ca acel fel de a se mişca şi de a se comporta al omului care nu trădează eforturile penibile ale voinței morale de a stăpâni instinctele şi înclinațiile naturale, ci atestă o spontaneitate uşoară şi fericită, care dovedeşte că voința morală, pe de-o parte, şi instinctele şi înclinațiile naturale, pe de altă parte, au ajuns să se armonizeze perfect. Vechea explicație metafizico-teologică a grației a lui Plotin a fost înlocuită de Schiller cu una etică, deci tot cu una extraestetică. Este semnificativ în acest sens şi faptul că în tratatul său intitulat „*Grație şi demnitate*" Schiller nu invocă nici un exemplu din artă!

S-a ridicat însă întrebarea dacă, chiar în calitatea lor de manifestări ale dimensiunii extraestetice a operelor de artă, categoriile estetice n-ar trebui să ocupe un loc mai important în cercetarea estetică? S-ar putea invoca, în acest sens, teza conform căreia conținutul extraestetic al operelor de artă condiționează forma lor estetică. Cu alte cuvinte, ceea ce devine o operă de artă depinde şi de conținutul de valori extraestetice pe care ea îl prelucrează. Dintr-o astfel de perspectivă, nu se poate contesta faptul că *diferitele categorii estetice impun modalități specifice de manifestare a principiilor constitutive ale operei de artă*.

Astfel, *eroul tragic* nu este ales niciodată din aceeaşi lume cu *personajul comic*. Fiecare este izolat dintr-un alt plan al realității sociale. Artistul pare a privi de jos către eroul tragic, dar urmăreşte de sus peripețiile personajului comic, cu un clar sentiment al propriei sale superiorități. Din acest motiv, artistul comic merge adesea până la caracterizări şi detalii de amănunt, care nu apar niciodată printre procedeele estetice ale operelor tragice. Eroul tragic se menține pe linia unei simplități monumentale, pe când comedia introduce, chiar şi în epocile clasice, un evident timbru realist. Caracterul tragic este rotunjit în perfecțiune sferică asupra sa însuşi, este închis față de adversitățile naturii, societății sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu şi altera. Figura comică este prin excelență contradictorie şi predispusă la fragmentare, elementele sale constitutive alcătuind o unitate precară şi provizorie. Drept urmare, compoziția tragică va reclama o mai mare stringență a organizării ei interne, o staticitate de bloc masiv, care nu este necesară în cazul comediei. De asemenea, opera tragică are o extensiune determinată, incluzând elementele necesare şi suficiente pentru conturarea caracterului tragic, iar amplificarea acestei extensiuni riscă să o compromită. Dimpotrivă, opera comică poate fi extinsă nedefinit, adăugarea de noi episoade amuzante conferindu-i adesea mai multă savoare.

Frumosul este, de regulă, coordonat cu planul receptorului operei. Apariția lui este plasată într-o lume accesibilă, față de care receptorul nutreşte sentimentele unei cordialități deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase

decât în cazul *tragicului*, dar mult mai puține decât în acela al *comicului*. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămână frumoase. Plăsmuirea şi perceperea lor trebuie să păstreze un anumit grad de generalitate, în absența căruia frumosul poate aluneca spre alte categorii. *Pitorescul* este cel mai frecvent duşman al frumuseții, iar *viziunea plastică* îi este mai caracteristică. *Grația* aparține şi ea tipurilor idealiste, dar se poate manifesta şi sub aparențe ingrate, tratate cu minuție realistă etc.

Explicitarea modalităților determinate în care diferitele categorii estetice influențează calitățile estetice ale operelor de artă nu constituie însă obiectul de studiu al esteticii generale, ci al unor discipline estetice specializate, ca teoriile diferitelor arte, critica de artă etc.

B I B L I O G R A F I E

1. ACHIM, I, *Introducere în estetica industrială*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1977.
2. ACHIȚEI, G., *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
3. ANDREI, P., *Filosofia valorii*, 1945.
4. BLAGA, L., *Trilogia valorilor*, în *Opere*, vol. 10, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
5. BURKE, Ed., *Despre sublim şi frumos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
6. CHIRIȚĂ, R., *Repere axiologice în gândirea românească interbelică*, Editura Omnia Uni, Braşov, 1998.
7. DOMENACH, J.-M., *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, Bucureşti,1995.
8. GRÜNBERG, L., *Axiologia şi condiția umană*, Editura politică, Bucureşti, 1972.
9. IANOŞI, I., *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
10. ISAC, D., *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
11. LIICEANU, G., *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
12. LONGINUS, C., *Tratat despre sublim*, în vol. *Arte poetice*, Editura Univers Bucureşti, 1970.
13. MOUTSOPOULOS, E., *Categoriile estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
14. NIETZSCHE, Fr., *Naşterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
15. NOICA, C., *Creație şi frumos în rostirea românească*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
16. PAPU, E., *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
17. PLATON, *Phaidros*, în *Opere*, vol. IV, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.
18. PLEŞU, A., *Pitoresc şi melancolie*, Editura Univers, 1980.
19. Ralea, M., *Arta şi urâtul*, în *Scrieri din trecut în literatură*, E.S.P.L.A.,

Bucureşti, 1957.
20. ROSENKRANZ, K., *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.
21. RUSU, L., *Logica frumosului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.
22. SMEU, G., *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, Editura Academiei, Bucureşti, 1969.
23. VIANU, T., *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

A U T O E V A L U A R E

1. Definiţi axiologia şi motivaţi statutul său teoretic de disciplină filosofică.
2. Este axiologia o disciplină antică sau modernă?
3. Caracterizaţi conceptul de valoare generică şi precizaţi raporturile sale cu conceptele ce desemnează tipurile determinate de valori.
4. Precizaţi distincţia dintre *a fi valoare* şi *a avea valoare*.
5. Ce deosebire există între *valorile-mijloace* şi *valorile-scopuri*? Exemplificaţi cele două categorii de valori.
6. Individualizaţi *valoarea estetică* în ansamblul *valorilor-scopuri*.
7. Motivaţi *unicitatea* operei de artă. Ce valoare au cópiile, imitaţiile şi reproducerile operelor de artă?
8. Ce este *estetismul* şi prin ce se deosebeşte el de *atitudinea estetică*?
9. Definiţi conceptul de *categorie estetică*.
10. Care au fost principalii factori care au determinat creşterea în epoca modernă a interesului pentru problema categoriilor estetice?
11. Precizaţi accepţiile cu care sunt utilizate în estetică noţiunile de *frumos* şi *urât*.
12. Motivaţi importanţa problemei categoriilor estetice în ansamblul problematicii esteticii.
13. Realizaţi un eseu cu tema: *Virtuţi şi vicii ale estetismului*.

D. OPERA DE ARTĂ

Scopurile unității didactice sunt:

- de a caracteriza opera de artă şi a o deosebi de alte produse ale activității creatoare a omului
- de a disocia forma, conținutul, motivul şi materialul operei de artă
- de a prezenta şi examina principiile constitutive ale operei de artă
- de a defini, caracteriza şi exemplifica cele mai importante sinteze teoretice ale artei

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

să deosebească opera de artă de alte forme ale activității creatoare a omului
să disocieze conținutul, forma, motivul şi materialul operei de artă
să cunoască principiile constitutive ale operei de artă: izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea
să cunoască şi să fie în măsură să integreze operele de artă determinate în principalele sinteze teoretice ale artei: arte, tipuri, stiluri, genuri şi specii

Structura unității didactice

Cursul 7

1. Caracterizare generală a operei de artă
2. Forma şi conținutul operei de artă
3. Motivul şi materialul operei de artă
4. Principiile constitutive ale operei de artă
    4.1. Izolarea
    4.2. Ordonarea
    4.3. Clarificarea
    4.4. Idealizarea

Cursul 8

5. Sinteze teoretice ale artei

5.1. Tipurile artistice

5.1.1. Caracterizare generală

5.1.2. Sfântul, omul reprezentativ şi omul de rând

5.1.3. Peisajul transcendent, peisajul imanent şi natura moartă

5.1.4. Eleatism şi heraclitism în artă

5.1.5. Viziunea plastică şi viziunea pitorească în artă

5.1.6. Idealism şi realism în artă

Cursul 9

5. 2. Stilul artistic

5. 3. Clasificarea artelor

5.4. Genurile artistice

Bibliografie

Autoevaluare

D. OPERA DE ARTĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Conform caracterizării valorii estetice, un obiect oarecare devine *bun estetic* numai dacă este valorizat printr-un act al spiritului prin raportare la *valoarea estetică*. Dar pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul respectiv trebuie să aibă o serie de *însuşiri* care îi caracterizează structura şi îi determină calitatea de *operă de artă*.

Dacă actul constitutiv de operă este al artistului şi constă în prelucrarea efectivă a unui material pentru a-i impune o structură estetică avem de-a face cu procesul *creației operei de artă*.

Dacă este vorba de un act imaterial al spiritului ce constă în integrarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice avem de-a face cu procesul *contemplației operei de artă*.

În principiu, prin contemplație aproape orice obiect, fapt, eveniment etc. poate fi valorizat ca bun estetic. Dar dintre multiplele obiecte date în experiență, unele solicită în mod special atitudinea estetică şi stimulează contemplația. Acestea sunt *operele de artă propriu-zise*, adică acele bunuri estetice în cazul cărora *procesul creației coincide cu cel al contemplației*, deci contemplația vizează un obiect care *a fost creat în mod deliberat în vederea acestui scop.*

Opera de artă se constituie la intersecția *forței plastice a naturii* cu *capacitatea tehnică a omului*, prin care libertatea, talentul şi conştiința sa introduc în lume o categorie de bunuri *ontologic diferite de obiectele şi fenomenele naturale*.

Ca urmare a acestei geneze hibride, se constituie ceea ce s-ar putea numi „*paradoxul artei*”: opera de artă este, pe de-o parte, *un fapt natural*, ilustrând o forță activă ce se manifestă în întreaga natură şi, pe de altă parte, ea este *ceva izolat de natură şi opus ei*, ca tot ceea ce este produs al tehnicii omeneşti. Faptul de a fi, în acelaşi timp, natură şi antinatură determină fondul contradictoriu al fenomenului artistic şi îi individualizează statutul ontologic în ansamblul realității.

Antinaturalismul artei constă în faptul că:

1. Operele de artă par a fi adesea *imitații ale naturii*, dar, în realitate, sunt *complet eterogene în raport cu ea*. De exemplu, zece exemplare ale aceleiaşi cărți sau zece bancnote de aceeaşi valoare sunt serii absolut omogene, în cazul cărora este imposibil de distins copia de original. Opera de artă este însă *ontologic diferită*

de modelul său. Un portret sau un peisaj au *altă natură* decât omul sau colţul de natură care le-au servit drept model. Tabloul nu este persoana sau colţul respectiv de natură într-un al doilea exemplar. Arta presupune un sistem de convenţii şi nu are relevanţă estetică decât în măsura în care el este acceptat. Dacă în arta tradiţională valoarea conferită operei era proporţională cu exactitatea sau expresivitatea imitaţiei naturii, în cea modernă, în măsura în care natura mai este sursă de inspiraţie, transfigurarea realizată uneori de artist este atât de pronunţată încât, de multe ori, motivul inspirator cu greu mai poate fi recunoscut. În abstracţionism, de exemplu, opera devine pur şi simplu autoreferenţială, adică ea nu mai transfigurează artistic un subiect sau un motiv exterior ei, ci transpune în operă sentimente sau trăiri ale artistului lipsite de relevanţă figurativă.

2. Opera de artă este ceva opus naturii şi deoarece percepem producerea ei ca fiind *dependentă de aptitudinile omeneşti şi de finalismul lor* şi nu de mecanismul spontan al forţelor naturii. O floare sălbatică, de exemplu, este un produs spontan al naturii deoarece nu ne reprezentăm o conştiinţă care să o fi conceput înainte de a o fi creat şi care să fi mobilizat şi condus în acest scop anumite forţe şi procese sufleteşti legate de o individualitate. În cazul florilor modificate de om prin procese de selecţie şi încrucişare ori prin manipulări genetice intervenţia umană asupra fondului natural originar este uneori atât de importantă încât uneori florile respective nu mai au aproape nici o asemănare cu prototipurile lor naturale. Chiar şi din perspectiva esteticii mistice a lui Plotin sau a Sfântului Augustin, care-l concep pe Creator ca pe un Artist desăvârşit, actul creaţiei este considerat tot spontan, căci este greu să ni-l imaginăm pe Autorul naturii împărtăşind dilemele şi chinurile creatorului de artă. Acest lucru se întâmplă însă în cazul operei de artă, care, şi din acest motiv, ne apare ca ceva opus naturii.

3. Opera de artă este *un întreg care îşi este suficient*, astfel încât ea pare complet izolată de natură. Pentru punctul de vedere estetic înlănţuirea evenimentelor se opreşte în faţa artei şi nu mai continuă după ea. Opera de artă creează impresia unei totalităţi necondiţionate, trăind prin sine, astfel încât valoarea ei persistă chiar şi atunci când toate persoanele, obiectele şi stările de lucruri care o înconjurau în momentul în care a fost creată au dispărut, cum este cazul vestigiilor artistice ale unor lumi apuse. Datorită acestui fapt putem distinge întotdeauna cu precizie natura sălbatică, neatinsă de activitatea umană (în măsura în care aşa ceva mai există!) şi natura umanizată: un parc sau o grădină sunt în mod evident altceva decât o pădure seculară sau un peisaj montan.

B. Arta nu este însă numai antinaturală, ci şi *naturală*. Naturalismul ei este ilustrat de:

1. Ca şi natura, opera de artă are *o finalitate intrinsecă*, adică ea este un *scop în sine*. Pentru a sesiza acest lucru este suficient să o comparăm cu o creaţie tehnică, de exemplu cu o maşină, produsul antinatural prin excelenţă. Finalitatea acesteia este întotdeauna extrinsecă, adică ea este un mijloc pentru atingerea unui scop exterior ei. Opera de artă este însă *autotelică* (gr. *autos* – însuşi, *telos* – scop),

adică îşi este propriul scop. Acesta este şi cel mai puternic criteriu pentru delimitarea operei de artă de ceea ce nu este artă: ori de câte ori identificăm unui bun un scop exterior, el nu este operă de artă în sensul deplin al termenului. Desigur, acest criteriu trebuie relativizat pornind de la situațiile concrete: de exemplu, un vas grecesc antic sau o vază chinezească medievală au fost create ca bunuri utilitare, adică pentru a satisface necesități utilitare, deci extraartistice, dar sunt valorizate de amatorul de artă modern ca opere de artă. Dacă dorim să fim riguroşi, le putem considera obiecte estetice şi nu opere de artă propriu-zise.

2. Asemenea tuturor fenomenelor naturale, opera de artă este supusă *acțiunii legilor naturii*. Chiar dacă este plasată, de cele mai multe ori, într-un mediu artificial, poate fi protejată prin tehnici de conservare şi restaurare etc., care-i pot prelungi existența, ea se transformă şi se degradează în timp, asemenea obiectelor naturale.

Cu toate aceste asemănări cu natura, arta are şi ceva din creația tehnică, din maşină. Ca şi maşina, opera de artă *tinde să devină autonomă în raport cu creatorul său*. Dacă este adevărat că artistul inițiază şi conduce procesul creației operei, tot atât de adevărat este şi că acest proces îl conduce pe el. O dramă sau un roman, un tablou, o statuie de marmură sau de bronz, o simfonie etc. nu devin numai ce doreşte artistul, ci şi ce pretind de la el genul pe care l-a ales, materialul pe care îl prelucrează, tehnicile pe care le utilizează etc. De asemenea, artistul nu poate controla decât în mică măsură destinul operei sale în posteritate, impactul său asupra publicului etc.

Examinarea situației pe care o ilustrează în ansamblul realității, permite înțelegerea operei de artă ca *produs al forței plastice a naturii continuată prin tehnica omului*. Fiind, în acelaşi timp, natură şi tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucişări, domeniul unei interferențe. Această structură duală este unul dintre factorii ce explică perenitatea artei şi forța sa umanizatoare. În opera de artă se regăsesc într-o sinteză expresivă şi revelatoare natura şi omul.

2. FORMA ŞI CONȚINUTUL OPEREI DE ARTĂ

Arta prelucrează un material, conferă o organizare specifică *materiei* (în artele spațiale) sau *datelor conştiinței* (în artele temporale) şi realizează *un produs care-şi are scopul şi prețul în el însuşi*. În procesul de făurire a operei de artă intervin şi alte valori decât cele propriu-zis estetice, a căror origine se află în sufletul artistului, în modul său de a percepe şi a concepe lumea şi viața.

Se poate aprecia că, privită în totalitatea ei, opera de artă este *expresia unei duble valorizări*: a unor materiale prin raportare la diferite *valori extraestetice* şi a bunurilor care rezultă în urma acestei prime valorizări prin raportare la *valoarea estetică*. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om care percepe şi înțelege lumea într-un mod personal. Doar după ce a gândit, a trăit şi a valorizat împrejurările vieții în acest fel, el le integrează în unitatea artei. Expresivitatea

artei, profunzimea ei spirituală, capacitatea sa umanizatoare etc. se datorează, în mare parte, multiplelor valori extraestetice integrate în structura ei.

Din perspectivă axiologică, opera de artă are deci o structură ierarhică. Ea se constituie prin *integrarea diferitelor tipuri de valori extraestetice* (morale, politice, religioase, vitale, teoretice etc.) *în sfera mai cuprinzătoare a valorii estetice*. Opera de artă devine *un scop în sine, o unitate autotelică*, numai după ce a înglobat în structura sa o serie întreagă de valori, mijloace şi scopuri extraestetice. Structura axiologică ierarhică a operei de artă permite disocierea în planul analizei teoretice a *ansamblului de valori extraestetice* pe care ea le integrează în unitatea sa de *modalitatea efectivă de realizare a acestei integrări*. În funcţie de punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate fi analizată fie din perspectiva *conţinutului*, adică a *ansamblului valorilor extraestetice* integrate în structura sa, fie din cea a *formei*, adică a *valorii estetice* înglobatoare.

Realitatea unitară şi vie a artei se opune însă acestei distincţii, deoarece *conţinutul operei nu apare decât în unitatea sa formală*, iar *aceasta nu dobândeşte relevanţă estetică decât prin intermediul conţinutului*. Ca urmare a supralicitării uneia dintre cele două componente axiologice structurale fundamentale ale operei de artă a izbucnit *disputa dintre formalişti şi idealişti*, care a jalonat estetica secolului al XIX-lea. În timp ce pentru *formalişti* (Johann Friedrich Herbart, Robert Zimmermann etc.) calitatea estetică a operei se reducea la *simple raporturi formale*, pentru *idealişti* (Friedrich Schelling, Arthur Schopenhauer etc.) ea rezulta din *conţinutul ei ideal*, adică din *ansamblul valorilor extraestetice* pe care le înglobează.

În funcţie de *accentul pus de artist în procesul creaţiei sau/şi de amatorul de artă în procesul receptării*, opere de artă pot fi grupate în mai multe categorii:

1. Opere în care accentul cade pe *conţinutul lor de valori extraestetice*. Întreaga literatură şi artă tezistă, didacticistă, moralizatoare, ideologizantă, religioasă etc. se integrează în această categorie. H. Ibsen considera, de exemplu, că valoarea operei de artă este proporţională cu virtuţile sale morale, iar teatrul său ilustrează deplin această convingere. În acelaşi spirit, pentru Fr. Schlegel, unul dintre cei mai importanţi teoreticieni ai romantismului, poezia modernă, spre deosebire de cea antică, se caracterizează prin heteronomie estetică. Întreaga artă realistă îşi concentra interesul asupra reprezentării fidele şi expresive a realităţii ce-i servea drept sursă de inspiraţie. Aşa-numitul *realism socialist* nu era decât o politizare tendenţioasă a operei de artă, care-i compromitea adesea valoarea estetică etc.

2. În alte opere accentul cade asupra acţiunii de structurare a elementelor extraestetice ale operei în sfera valorii estetice, adică *asupra formei sale*. Din această categorie fac parte toate creaţiile în care importanţa conţinutului este redusă la minimum, aproape întregul interes al artistului concentrându-se asupra acţiunii de unificare şi armonizare estetică a elementelor extraestetice. G. Flaubert scria, în acest sens, că idealul său estetic este să scrie „o carte despre nimic” şi considera că

operele cele mai izbutite sub raport artistic sunt cele care conțin cât mai puțină materie. Această tendință s-a accentuat în arta modernă şi a determinat aşa-numitul „purism" artistic. Obsedați de forma operei, exponenții acestei tendințe ignoră sau chiar cultivă incongruențele sale de conținut. Pentru evaluarea pertinentă a unor astfel de opere este nevoie de discernământ şi de rafinament estetic, pe care, de obicei, receptorii începători sau neexperimentați nu le au.

3. Există, de asemenea, opere în care în centrul interesului se află însăşi *acțiunea de realizare a lor*, care se impune manifest în actul receptării. Acestea sunt aşa-numitele „*opere de virtuozitate*". În această categorie ar putea fi integrate operele unor artişti de mare talent, precum Niccolo Paganini, Johannes Brahms, Salvador Dali, Alexandru Macedonski etc. Deşi au realizat opere de artă remarcabile, ei au pus accentul pe anumite procedee tehnice, pe care le-au stăpânit în mod desăvârşit. Sintagma „*operă de virtuozitate*" se aplică doar rareori creațiilor artistice în cazul cărora procesul execuției este insesizabil, cu ea fiind denumite, în special, cele la care acest proces este adus în prim-plan. În unele cazuri, dincolo de virtuozitatea execuției, astfel de opere pot prezenta anumite precarități estetice. Aceasta nu înseamnă însă că operele de virtuozitate trebuie repudiate sau suspectate aprioric de carențe de ordin estetic, ci este recomandabil ca judecățile de valoare formulate asupra lor să fie precedate de analize estetice minuțioase, căci execuția seducătoare poate determina tendințe spontane de supralicitare a valorii lor. Mai mult decât în alte situații, în cazul evaluării unor astfel de opere trebuie avut în vedere fiecare caz concret.

4. În fine, cele mai izbutite sub raport estetic sunt *operele simbolice*, adică acele opere în cazul cărora conținutul şi forma fuzionează organic în intuiția lor concretă. Solidaritatea componentelor structurale primare ale operei este în cazul operelor simbolice atât de mare încât ele se află într-o relație funcțională permanentă şi se potențează reciproc. Acestei categorii îi aparțin aşa-numitele capodopere din toate artele, epocile şi culturile.

3. MOTIVUL ŞI MATERIALUL OPEREI DE ARTĂ

Unitatea formei şi conținutului se realizează prin *motivul operei*. Orice operă de artă înfățişează ceva: un eveniment, un peisaj, un chip uman, o stare de spirit, un destin etc. *Motivul* este *ideea artistică majoră, tema principală* a unei opere de artă. Prin el componentele structurale primare ale operei sunt integrate într-o configurație estetică unitară cu mare forță expresivă. *Sunt considerate motive temele semnificative şi de mare frecvență din arta națională şi universală*, care se repetă în variante diferite în funcție de epocă, opțiunile filosofice fundamentale ale autorului, particularitățile sensibilității artistice a epocii sau a creatorului etc. Motivul introduce un anumit schematism în creația artistică, iar succesul reluării unui motiv intens abordat anterior este dependent de talentul şi originalitatea artistului. De exemplu, motivul prometeic cunoaşte peste 70 de variante literare de

la Eschil până în zile noastre, dar tocmai această aparentă epuizare a sa este provocatoare. Alte motive frecvente în arta universală sunt: fecioara cu pruncul, răstignirea lui Isus, coborârea de pe cruce a lui Isus, inițierea, triunghiul conjugal, răzbunarea, restabilirea justiției etc. În principiu, motivele exprimă dominantele intereselor sau ale sensibilității umanității, iar dinamica lor reflectă devenirea acestora. Ele reprezintă şi o adevărată provocare pentru artişti, căci nu este tocmai uşor să reiei, de exemplu, un motiv mitic sau biblic în contextul particularităților aşteptărilor şi exigențelor estetice ale publicului mileniului trei.

În arta contemporană se constată *tendința de diminuare a importanței motivului*. Arta „fără subiect”, pe care o visa Flaubert, trebuia să fie, de fapt, o artă fără motiv. Această tendință a fost inaugurată în artele plastice şi în literatură de expresionism, care a urmărit în mod programatic să diminueze subiectul, anecdota sau orice alcătuire naturală, exprimând forme şi trăiri emanând direct din sensibilitatea sau imaginația artistului. Mai devreme sau mai târziu, arta revine însă la motivele clasice sau consacră altele noi: polițistul justițiar, avatarurile cuplului în lumea contemporană, lipsa de comunicare, alienarea individului etc.

Ultimul element pe care analiza estetică îl poate disocia din complexul unei opere de artă este *materialul* său. Acesta este *mediul, substanța, obiectul, fenomenul etc. care sunt prelucrate* pentru a li se imprima structura estetică pe care artistul a imaginat-o. Materiale ale operei pot fi: culoarea, lutul, piatra, metalul, sticla, lemnul etc. (în artele plastice), sunetul – cu acuitatea, amploarea şi timbrul său – (în muzică), limba (în literatură), corpul omenesc (în coregrafie şi pantomimă) etc.

De-a lungul evoluției istorice a artelor poate fi evidențiată *o continuă diversificare a mijloacelor de transfigurare a lumii şi vieții în artă şi a materialelor utilizate în acest scop*, ajungându-se în epoca noastră până la completa ştergere a granițelor dintre aşa-numitele „materiale nobile” şi restul materiilor prime existente. În special arta plastică modernă sau muzica concretă consideră că aproape orice poate deveni material pentru artă, de la noile materii prime (mase plastice, fibre de sticlă, diverse aliaje etc) până la utilaje ale producției industriale (instalații ori componente ale lor, țevi, diverse recipiente etc.), deşeurile menajere (cutii goale de conserve sau alte recipiente, încălțăminte uzată, ciorapi rupți etc.) etc., iar în muzică sunetele produse prin lovirea sau frecarea unor obiecte uzuale (butoaie, capace de vase, oale, tacâmuri, sticle etc.).

Fiecare material, în funcție de caracteristicile sale intrinseci, *se pretează la o anumită tratare artistică* şi, în consecință, este adecvat pentru anumite arte şi, în cadrul acestora, pentru anumite motive. Fiecare material are deci *o funcționalitate estetică specifică*, ce constă, în primul rând, *în indicațiile şi contraindicațiile artistice pe care el le sugerează*. Există o afinitate determinată între anumite valori sau motive artistice şi materialul apt să le întrupeze. De exemplu, un monument poate fi realizat din piatră sau bronz, nu însă din fier sau din porțelan; pasta densă a culorilor în ulei poate sugera mai bine materialitatea obiectelor, în timp ce

fluiditatea acuarelei o face mai potrivită pentru reprezentarea luminii etc.

Alături de aceste indicații şi contraindicații artistice ale materialelor, *structura lor specifică*, rezultată din lucrarea naturii sau a tehnicii omeneşti se poate integra în aspectul global al operei. De exemplu, nodurile sau fibrele lemnului şi desenele pe care ele le alcătuiesc pot intra ca factori estetici expresivi în sculptura sau gravura în lemn.

Importante implicații estetice poate avea în artele plastice şi *relația decorativă a diferitelor materiale cu lumina*. De exemplu, opacitatea granitului, relativa transluciditate a marmurei sau a alabastrului, luciul bronzului etc. sunt însuşiri care completează aspectul estetic al operelor de artă. De asemenea, o poezie lirică trăieşte nu numai prin conținutul său de valori extraestetice şi prin forma sa estetică, ci şi prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Datorită acestui fapt, numeroşi esteticieni şi, mai ales, poeți consideră că poezia este, în ceea ce are ea mai propriu şi mai expresiv, intraductibilă. La fel, timbrele caracteristice diferitelor instrumente intră în creația muzicală cu aportul lor specific, de care compozitorul nu este răspunzător, dar de care el trebuie să țină seama.

Analiza elementelor structurale fundamentale care constituie opera de artă permite deci distincția teoretică dintre conținutul, forma, motivul şi materialul operei. Dar numai *solidaritatea şi adaptarea lor reciprocă* în interiorul unității autotelice a creației configurează opera de artă autentică.

4. PRINCIPIILE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Pentru înțelegerea specificului operei de artă este necesară şi *determinarea particularităților modului specific de organizare a materiei sau de compunere a datelor conştiinței pe care ea îl întruchipează*. Pe această bază devine posibilă delimitarea riguroasă a operei de artă de ceea ce nu este artă şi evitarea erorii de includere în sfera artei a obiectelor şi proceselor naturale sau a unor bunuri ce aparțin altor domenii ale activității creatoare a omului. Examinarea principiilor constitutive ale operei de artă permite totodată clarificarea modalităților în care ea trebuie să fie realizată şi receptată, adică *fundamentarea teoretică a normelor creației şi receptării artei*.

Numeroşi esteticieni sunt de acord asupra faptului că cele mai importante principii constitutive ale operei de artă sunt:

A. Izolarea
B. Ordonarea
A. Clarificarea
C. Idealizarea

Prezentarea şi analizarea lor este în măsură să individualizeze opera de artă în marea varietate a produselor activității creatoare a omului şi să contribuie la mai buna înțelegere a organizării sale interne.

4.1. IZOLAREA

Primul principiu constitutiv al operei de artă decurge din însuşirea valorii estetice de a fi un *scop în sine.* Opera de artă, în calitate de bun valorizat prin raportare la valoarea estetică, este şi trebuie să fie o existenţă izolată de complexul fenomenelor şi evenimentelor care alcătuiesc împreună domeniul experienţelor practice. Nu există operă de artă veritabilă, care, prin felul în care se înfăţişează, să nu prezinte însuşirea de a fi izolată de restul realităţii. Filosoful şi esteticianul spaniol José Ortega y Gasset scria în acest sens: „Opera de artă este o insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate. Pentru ca acest lucru să devină posibil este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viaţa care îl înconjoară".

Modalităţile izolării operei variază de la artă la artă.

Astfel, *liniştea*, care precedă începutul unei *reprezentaţii muzicale sau teatrale*, îndeplineşte rolul de cadru izolator în aceste arte. Raţiunea acestei izolări nu este numai de natură psihologică; ea nu urmăreşte doar amplificarea activităţii unuia dintre simţuri prin diminuarea activităţii celorlalte, ci, cu precădere, suprimarea mai radicală a legăturilor operei de artă cu ambianţa în care este integrată. Când această linişte este asociată cu *întunericul* sau cu *diminuarea* luminii, senzaţia de izolare se amplifică. În teatrul tradiţional începutul spectacolului era anunţat de *gong*, ale cărui bătăi marcau hotarul dintre timpul comun şi timpul artistic, aşa cum aplauzele de la sfârşitul reprezentaţiei anunţă revenirea la timpul comun. La rândul său, *cortina* delimitează lumea reală de cea convenţională a operei teatrale, iar ridicarea şi lăsarea ei permit pătrunderea în cea din urmă, respectiv revenirea la cea dintâi. De asemenea, rolul scenei nu este numai de a face cadrul în care se desfăşoară acţiunea reprezentată în operă vizibil, ci, cu precădere, de a-l înălţa într-un spaţiu convenţional. Dimpotrivă, amfiteatrul grecesc sau unele săli de spectacol moderne înalţă zona incintei în care stau receptorii, pentru obţinerea aceluiaşi efect. În arta teatrală şi muzicală modernă aceste procedee de izolare sunt adesea suprimate în mod deliberat, pentru a se accentua integrarea operei de artă în viaţa comună şi a sugera faptul că opera poate fi percepută ca viaţă şi viaţa ca operă.

Ceea ce sunt liniştea şi variaţiile luminozităţii în arta muzicală şi teatrală este *rama* în *pictură*. Funcţionalitatea estetică principală a ramei este să împiedice privirea să depăşească limitele tabloului, adică să marcheze graniţa dintre spaţiul experienţei practice şi cel al operei. Pentru a accentua această graniţă, majoritatea pictorilor obişnuiesc să lase un *passe-partout* între ramă şi opera propriu-zisă, adică un chenar alb sau monocrom ce reprezintă o zonă neutră între operă şi realitate. Un tablou neînrămat lasă impresia că nu este terminat, deoarece opera pare că se pierde în ambianţă, diluându-şi considerabil relevanţa artistică. Rama poate avea şi propriile sale virtuţi estetice, reprezentate de cromatică, decoraţie, lăţime, relief etc., care le pot amplifica sau diminua pe cele ale operei. Între ramă şi tablou trebuie să existe o deplină compatibilitate estetică. Datorită acestui fapt alegerea

ramei unui tablou trebuie să fie precedată de o operație de evaluare estetică. Este, de exemplu, o eroare gravă ca rama să solicite atenția mai mult decât opera. Soluția cea mai sigură este, când apar astfel de incertitudini, simplitatea. Pentru evitarea erorilor ce pot afecta calitatea estetică a operei majoritatea pictorilor preferă să-şi înrămeze ei înşişi tablourile, considerând că rama este, şi ea, o componentă a operei.

Acelaşi rol îl îndeplineşte *soclul* în *sculptură*. El are şi un rost practic, de a asigura o bază solidă operei sculpturale, care poate avea dimensiuni şi greutate considerabile. Funcția sa este însă, în primul rând, estetică, de a mijloci trecerea de la spațiul ambiant la spațiul special pe care îl configurează opera. Soclul are şi menirea de a înălța opera deasupra spațiului comun într-o regiune ideală. Proporțiile spațiale ale operei sculpturale, ca şi maniera de tratare a spațiului sunt, de cele mai multe ori, diferite de cele ce caracterizează spațiul comun al ambianței, iar soclul delimitează aceste regiuni spațiale eterogene. Asemenea ramei tabloului, şi soclul poate avea propriile sale valențe estetice, reprezentate de diferite decorații, basoreliefuri, înscrisuri etc., care le pot amplifica sau diminua pe cele ale operei. Decorațiile soclului trebuie să fie subordonate tematic şi stilistic operei. În sculptura modernă unii artişti suprimă deliberat soclul, pentru a integra opera în ambianță, a-i conferi mai multă forță telurică etc. Chiar dacă efectul artistic este uneori remarcabil, o astfel de opțiune estetică este, de multe ori, riscantă.

În cazul *artei literare* rolul de cadru izolator îl îndeplinesc *copertele* volumului, cu mențiunea că ele aparțin suportului material al operei şi nu operei propriu-zise, care este pur ideală. Oricum, o carte fără coperte produce o impresie dezagreabilă. Cea mai mare parte a scriitorilor acordă importanță copertelor operelor lor şi, în general, aspectului lor tipografic.

Prin izolare opera de artă este proiectată într-un *spațiu artistic* şi într-un *timp artistic*, care sunt diferite de spațiul şi timpul experiențelor practice. Spațiul şi timpul artistic sunt *convenționale.* Din punct de vedere spațial, o perspectivă de câțiva kilometri pătrați poate fi reprezentată în opera de artă în câțiva centimetri pătrați. De asemenea, dacă timpul real este omogen şi ireversibil, timpul artistic poate fi dilatat sau comprimat şi poate deveni reversibil, prin diferite procedee artistice, cum ar fi flash-back-ul, remember-ul etc.

Neglijarea principiului constitutiv al izolării afectează aproape întotdeauna valoarea estetică a operelor de artă.

4. 2. ORDONAREA

Pentru *conştiința comună*, care se raportează la lume în mod spontan şi naiv, realitatea apare ca un *haos de impresii, imagini, afecte, tendințe etc. eterogene*. Diferitele forme ale culturii, în primul rând, *ştiința, filosofia* şi *arta* ordonează acest conglomerat de elemente disparate, integrând-le în structuri coerente, care exprimă în fiecare epocă istorică gradul de raționalizare, de organizare şi de stăpânire a

lumii de către om.

Ştiinţa şi *filosofia* ordonează impresiile despre realitate integrându-le în clase, genuri, specii, tipuri etc., adică reduc trăsăturile sensibile ale lucrurilor la caracteristicile lor esenţiale, generale şi comune. Imaginea este înlocuită astfel cu *noţiunea abstractă*.

Spre deosebire de ştiinţă şi filosofie, *arta nu sacrifică trăsăturile sensibile ale obiectelor*. Ea nu operează cu noţiuni, ci cu *imagini*. Elementul prin intermediul căruia arta ordonează lumea este *imaginea*. Ordonarea presupune însă *unificare*, adică grupare a elementelor disparate în unităţi cuprinzătoare. Pentru a exista *unitate* trebuie să existe, mai întâi, *diversitate*, care să fie înglobată şi subordonată unui principiu de unificare.

Pentru o mare parte a esteticii tradiţionale formula frumuseţii a fost *unitatea în diversitate*. La începutul Evului Mediu, Plotin considera, în acest sens, că toate lucrurile şi făpturile care alcătuiesc lumea devin frumoase prin participarea lor la Idee, la raţiunea divină, care împrumută unitatea şi splendoarea ei funciare masei amorfe a lucrurilor pe care le-a creat şi le subordonează.

Unul dintre mijloacele cele mai frecvent utilizate de artele plastice în vederea ordonării elementelor compoziţionale este *integrarea diferitelor detalii ale creaţiei într-un contur geometric regulat*. Astfel, pictura Renaşterii a manifestat preferinţă pentru *conturul triunghiular* sau, cum i se spunea atunci, „*piramidal*”. Înălţarea lui Iisus la cer sau coborârea sa de pe cruce, crucificarea, Madona cu pruncul etc., motive frecvente în pictura medievală şi renascentistă, erau ordonate, de cele mai multe ori, prin conturul triunghiular datorită afinităţii lui cu aceste motive. Cu ajutorul aceluiaşi contur a fost realizată şi cea mai pare parte a „*Madonelor*” lui Rafael. Schema triunghiulară a fost utilizată şi pentru realizarea faimoasei „*Primăveri*” a lui Sandro Botticelli etc. Artiştii care au lăsat unele detalii compoziţionale în afara schemei triunghiulare au făcut-o *pentru evitarea schematismului şi pentru a conferi creaţiilor lor mai multă viaţă şi mişcare*. O geometrizare excesivă induce impresia de staticitate şi monotonie. Astfel de efecte pot fi însă urmărite programatic, aşa cum se întâmplă în cubism.

Alteori a fost utilizat ca schemă geometrică unificatoare *dreptunghiul* („*Cina cea de taină*” a lui Leonardo da Vinci), *cercul* („*Madona de la Sedia*” a lui Rafael), *arcul de cerc* („*Şcoala de la Atena*” a lui Rafael), *elipsa* („*Despărţirea apelor de pământ*” a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine de la Vatican şi în majoritatea tablourilor lui El Greco, pentru care era conturul geometric preferat). Dintre contururile geometrice cel mai puţin utilizat a fost *pătratul*, datorită valenţelor sale estetice reduse. Pătratul reprezintă o schemă de unificare prea simplă, deoarece diversitatea pe care trebuie să o ordoneze se distribuie uniform de-a lungul laturilor sale egale. Efectul estetic este însă cu atât mai înalt, cu cât factorul de unitate ordonează o realitate mai bogată şi mai dificil de stăpânit.

Elementul ordonator poate fi şi *unitatea de direcţie*. Frecvent utilizată a fost *diagonala* („*Coborârea de pe cruce*” a lui Rubens, „*Orbii*” lui Bruegel cel Bătrân,

numeroase tablouri ale lui Rembrandt). Alteori el este *un tip de linie care se repetă în toate detaliile tabloului*. Astfel, în „*Naşterea Venerei*" a lui Botticelli această linie este o *sinusoidă*, care poate fi sesizată în forma valurilor, scoica din care apare Venera, silueta acesteia, părul ondulat care îi flutură în vânt, etc. Unitatea compoziţiei se poate obţine şi prin *repetarea aceluiaşi poligon*, ca în multe tablouri cubiste etc.

Acţiunea unificatoare a formelor, direcţiilor şi a identităţii liniare şi poligonale se manifestă nu numai în pictură, ci şi în *sculptură* şi *arhitectură*. De exemplu, îmbinarea unor *poliedre identice* conferă o mare unitate „*Coloanei fără sfârşit*" ori „*Mesei tăcerii*" ale lui Brâncuşi. Arcul plin al stilului romanic şi ogiva gotică, orizontalitatea palatelor Renaşterii, cupola barocă şi voluta roccoco etc. sunt forme şi direcţii care, prin repetarea lor în acelaşi ansamblu arhitectural, îi conferă unitatea necesară.

Este semnificativ că nu numai artele *spaţiale* (pictura, sculptura, arhitectura), ci şi cele *temporale* (literatura, muzica) realizează frecvent ordonarea prin *repetarea aceluiaşi element*. Un astfel de rol îl îndeplineşte leit-motivul în drama muzicală a lui Richard Wagner, variaţiunile muzicale pe aceeaşi temă, forma de sonată etc.

Unificarea în cadrul aceluiaşi contur joacă un anumit rol şi în *poezie*. Gruparea versurilor în strofe, întrebuinţarea formelor fixe (sonetul, glosa, rondelul etc.) răspund, în primul rând, unor exigenţe estetice. Poeţii sunt întotdeauna preocupaţi de compoziţia tipografică a paginii şi a volumului. Mallarmé considera că aspectul plastic al tipăriturilor le sporeşte valoarea artistică, iar suprarealiştii şi-au integrat versurile unor creaţii poetice în configuraţii plastice semnificative pentru motivele, temele sau stările evocate etc.

Un alt principiu al ordonării poate fi *subordonarea diversităţii compoziţionale a creaţiei unui motiv dominant*. Acest procedeu a fost denumit de filosoful şi esteticianul german Th. Lipps „*principiul subordonării monarhice*". Multe opere de artă subordonează întreaga lor bogăţie de detalii compoziţionale unui singur element. Astfel, în domul gotic, nava, care reprezintă lungimea edificiului, este subordonată turnului, care domină întregul ansamblu arhitectural. Cele patru note de la începutul *Simfoniei a V-a* a lui Beethoven constituie motivul dominant în jurul căruia se organizează întreaga creaţie, regăsindu-se în tonalităţi, ritmuri şi orchestraţii diferite în toate cele patru părţi ale simfoniei. La fel, soarta eroului unei tragedii clasice subordonează acţiunile tuturor celorlalte personaje etc.

Când repetiţia se produce în mod regulat constituie *ritmul*, care are, şi el, valenţe ordonatoare remarcabile. *Ritmul* poetic este revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se poate asocia în poezie *unificarea prin rimă*. Pentru ca rima să constituie un factor important de unificare estetică este necesar ca varietatea ideatică şi gramaticală pe care ea o subordonează să fie cât mai mare. Rima nu ajunge la eficacitatea sa estetică maximă decât atunci când unifică prin identitate sonoră reprezentări

intelectuale şi forme verbale cât mai îndepărtate.

Ritmul este un factor important de ordonare estetică nu numai în artele temporale, ci şi în cele *spaţiale*. Se vorbeşte, de exemplu, despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor şi golurilor, a coloanelor despărţite de intervale egale, a distribuţiei volumelor, a diferitelor elemente decorative etc. pot alcătui structuri spaţiale analoage ritmului muzical sau poetic. Un templu grecesc sau o catedrală gotică au ritmuri spaţiale specifice care le întregesc virtuţile şi reverberaţiile estetice. În arhitectura modernă predomină geometrismul, dar sunt construite şi edificii cu structuri şi ritmuri spaţiale sofisticate.

Între izolarea şi ordonarea operei de artă există o legătură organică. Printre mijloacele izolării trebuie inclusă şi ordonarea, aşa cum printre mijloacele ordonării trebuie luată în considerare şi izolarea. Opera de artă este unitară prin însăşi forţa izolării ei de ambianţa în care se găseşte. Tot astfel, ea este cu atât mai bine izolată cu cât perfecta ei unitate intimă face din ea o existenţă sustrasă tuturor circumstanţelor exterioare.

4. 3. CLARIFICAREA

În orice cunoştinţă se pot distinge un *conţinut perceptiv*, care reprezintă reflectarea fidelă a obiectului cunoscut, şi un *conţinut noematic* (gr. *noema* – concepţie), care constituie semnificaţia cunoştinţei respective. La nivelul cunoaşterii comune accentul se pune, de regulă, pe conţinutul noematic al cunoştinţelor, ceea ce înseamnă că există tendinţa de raportare a obiectelor percepute la clasele generale din care ele fac parte. Filosoful francez H. Bergson considera că principalul motiv al acestei tendinţe este interesul practic care domină raporturile omului cu realitatea. Pentru a se orienta rapid şi eficient în ambianţă, omul trebuie să ştie mai mult *ce sunt* lucrurile, decât *cum sunt* ele.

În cazul artei, *conţinutul perceptiv prevalează asupra celui noematic*. Ceea ce trebuie să îl intereseze mai mult pe artist în procesul creaţiei, ca şi pe receptor în cel al contemplaţiei, este *aspectul operei de artă, nu semnificaţia sa*. S-ar putea spune că subiectul, tema sau motivul operei, în calitate de elemente ale conţinutului său noematic, nu constituie decât pretexte pentru anumite modalităţi de organizare a detaliilor compoziţionale, adică pentru anumite conţinuturi perceptive. Cu cât atitudinea în procesul creaţiei sau în cel al receptării operei de artă este mai pronunţat estetică, *cu atât conţinutul noematic prezintă mai puţin interes*.

În calitate de principiu constitutiv al operei de artă, *clarificarea nu impune obligaţia de înfăţişare în operă doar a unor plăsmuiri clare, adică bine conturate şi bine luminate*. Pictura a reprezentat adesea cu deosebită expresivitate estetică contururi vagi, imagini ce se pierd în ceaţă, înserări difuze etc. Muzica şi poezia au înfăţişat şi ele stări de spirit şi sentimente confuze, presimţiri obscure, revelaţii fugitive, tendinţe instabile şi echivoce etc. Lipsa de claritate perceptivă are

relevanță estetică numai atunci când este redată cu claritate artistică. În artă se poate vorbi, fără a constitui un paradox, despre o *claritate a neclarului*. Ceea ce este misterios, fluent şi ambiguu poate fi resimțit în operele de artă cu toată forța şi expresivitatea caracterului său sensibil.

Mijloace importante ale clarificării estetice sunt celelalte principii constitutive ale operei de artă examinate anterior, adică izolarea şi ordonarea. În afara lor, există şi mijloace ale clarificării specifice fiecărei arte. Examinarea lor detaliată şi sistematică reprezintă sarcina teoriei fiecărei arte.

Astfel, în *artele plastice* mijloace importante ale clarificării estetice sunt *direcțiile şi dimensiunile*. Un templu grecesc se dezvoltă mai mult în lățime, în timp ce o catedrală gotică mai mult în înălțime. Pentru a obține aceste efecte templul grecesc întrebuințează colonada (succesiunea de coloane despărțite de intervale egale), iar catedrala gotică ogiva (arcul frânt) şi turnul. Datorită acestor particularități arhitecturale, edificiile respective se detaşează întotdeauna cu claritate de ambianța în care se găsesc.

Marcarea dimensiunilor se realizează prin diferite procedee şi în *pictură şi sculptură*. În timp ce sculptura, care se desfăşoară în spațiul tridimensional, poate accentua oricare dintre dimensiuni, pictura trebuie să țină seama de legile perspectivei pentru crearea iluziei adâncimii. Utilizarea deliberată şi riguroasă a legilor perspectivei este o achiziție relativ târzie a artelor plastice, o bună parte a artei orientale antice şi a celei occidentale antice şi medievale respectându-le spontan şi destul de aproximativ sau, pur şi simplu, ignorându-le.

Clarificarea se realizează uneori prin *accentuarea sau simplificarea formelor*. Artele plastice apelează frecvent la *stilizare*, care constă în esențializarea structurilor spațiale, care poate merge până la reducerea formelor la schema lor geometrică. Efectul obținut este întotdeauna de clarificare. Cubismul a utilizat până la exces acest procedeu.

Clarificarea coloristică are şi ea un vast domeniu de aplicație. În special în pictură cromatismul are valențe clarificatoare remarcabile. Culorile pot suplini marcarea contururilor spațiale, pot delimita diferitele zone ale compoziției, pot evoca anumite trăiri sau stări de spirit etc. Este interesant de ştiut şi faptul că grecii îşi colorau statuile pentru a le pune mai bine în evidență şi a le amplifica forța de sugestie, ceea ce pentru amatorul modern de artă poate părea şocant etc.

În *literatură* clarificarea se obține prin evitarea locurilor comune şi a expresiilor consacrate şi prin asocierea cuvintelor în raporturi inedite. Figurile de stil au capacitatea de a clarifica şi concentra în imaginația cititorului imaginea concretă a lumii.

Clarificarea estetică este deci o modalitate de evidențiere sensibilă a operei şi contribuie la amplificarea valorii sale artistice.

4. 4. IDEALIZAREA

Izolată de înlănțuirea faptelor şi evenimentelor care o înconjoară, constituită ca o unitate suficientă sieşi şi evidențiată perceptiv, opera de artă nu mai aparține lumii reale, ci *unei lumi ideale*. Ea se constituie nu atât în planul existenței, cât în cel al *aparenței*. Opera de artă este un mod convențional de reprezentare a lumii care este condiționat de – dar şi corelat cu – anumite facultăți ale spiritului, precum vizualizarea, audiția, tactilitatea, imaginația, emotivitatea, intuiția, empatia etc.

Ca unitate autotelică, arta nu urmăreşte să determine nici iluzia realității, nici pe cea a irealității, deoarece aparența ei se constituie într-un plan exterior distincției realitate – irealitate şi anume în planul *arealității*. Realitatea sau irealitatea unui lucru sau eveniment se precizează pentru cel care îl percepe prin raportarea sa la practică. Arta nu se supune însă acestei reguli generale. *Idealitatea ei este areală*, întrucât ea nu este evaluată prin raportare la practică, ci la sistemul de convenții care îi conferă semnificație.

Pentru a obține această înălțare în planul ideal al arealității arta întrebuințează o serie de mijloace şi procedee specifice. De exemplu, *artele figurative renunță la una sau alta dintre dimensiunile sau calitățile realității*. Pictura şi desenul amputează o dimensiune a obiectelor, reprezentând spațiul în plan. În acest sens, ele apelează la legile perspectivei pentru a crea iluzia celei de-a treia dimensiuni a spațiului. Sculptura renunță la culoarea reală a obiectelor reprezentate, înlocuind-o cu cea uniformă a materialului pe care îl întrebuințează. Artele temporale asociază evenimentelor sau stărilor de spirit pe care încearcă să le evoce diferite înlănțuiri sonore expresive (muzica, poezia) sau semnificații inedite (proza) etc.

Idealitatea artei este areală şi deoarece *reprezentările ei par a aparține, mai mult decât domeniului realității, celui al necesității*. În realitate principalul se amestecă în permanență cu secundarul şi esențialul cu accidentalul. Arta corectează această „iraționalitate” a realului, *apropiind lucrurile şi evenimentele de tipul lor necesar şi rațional*. În acest scop ea operează o *selecție* printre trăsăturile realității, *reținând principalul, esențialul sau semnificativul şi îndepărtând secundarul, accidentalul sau nesemnificativul*. Prin selecție, intensificare şi ierarhizare arta *promovează realitatea către forma ei necesară şi rațională* şi, pe această cale, *o înalță spre o regiune ideală*. Prin astfel de procedee arta operează totodată *un act de evaluare a realității*, fapt ce *amplifică idealizarea pe care ea o realizează*. Lumea reconstruită de artă nu mai este cea a experiențelor practice, ci una ideală, ce exprimă idealurile, aspirațiile şi valorile pe care umanitatea încearcă să le impună existenței.

Principiile constitutive ale operei de artă sunt *intim corelate şi se condiționează reciproc*. Se poate aprecia că fiecare dintre ele este secondat de toate celelalte. Lipsa unuia singur dintre ele afectează calitatea estetică a operei, care nu poate fi asigurată decât prin convergența lor.

5. SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI
5. 1. TIPURILE ARTISTICE
5.1.1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Opera de artă constă într-o *organizare specifică a materialului pe care îl prelucrează sau a datelor sensibile ale conştiinței pe care le transfigurează*. Procedeele fundamentale ale acestei organizări sunt cele patru principii constitutive ale operei de artă: *izolarea, ordonarea, clarificarea* şi *idealizarea*. *Forma* pe care o dobândeşte opera de artă depinde în mare măsură de *natura valorilor extraestetice* subordonate unității sale estetice. Materialele şi datele sensibile ale conştiinței pe care le prelucrează artistul pentru a le impune o formă estetică nu au însă caracter brut, ci sunt încărcate cu anumite semnificații şi sunt raportate la anumite valori ale culturii înainte ca el să le integreze în opera sa. Ca urmare a acestui fapt, ele precondiționează într-o anumită măsură forma pe care o va dobândi opera de artă. Elementele care printr-o disociere strict teoretică sunt considerate a reprezenta *conținutul* şi *forma* operei de artă se află *într-o relație funcțională permanentă caracterizată prin diferite grade de coerență*. Forma oricărei opere de artă devine, într-o măsură mai mare sau mai mică, ceea ce conținutul ei extraestetic îi prescrie. Există deci *modalități specifice* ale izolării, ordonării, clarificării şi idealizării, determinate de natura înrudită a conținutului de valori extraestetice asupra cărora aceste principii se aplică. Pentru mai temeinica înțelegere a operei de artă, cercetarea estetică urmăreşte şi identificarea şi analizarea acestor *permanențe funcționale* numite *tipuri artistice*.

<u>Tipul artistic</u> este acea *clasă logică în care sunt reunite şi coordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor extraestetice pe care le includ*. Aceasta nu înseamnă însă că opere integrate în acelaşi tip artistic coincid întru totul, conținutul lor particular ca şi personalitatea creatorului determinând de fiecare dată o formă estetică strict individuală. Prin identificarea şi analizarea tipurilor artistice estetica urmăreşte stăpânirea intelectuală a varietății practic nelimitate a operelor de artă, grupându-le după *afinitățile conținutului* şi după *similitudinile formei* lor.

Criteriile clasificării tipurilor artistice sunt *cele patru principii constitutive ale operei de artă*:

1. <u>Izolării</u> îi corespund două serii de tipuri artistice, în funcție de reprezentarea în opera de artă a unor raporturi cu *omul* sau cu *natura*.

   Tipurile artistice care redau în opera de artă *raportarea specifică la om* sunt:

   A. *Sfântul, omul reprezentativ şi omul de rând*.

   Tipurile artistice care reprezintă în opera de artă *raportarea la natură* sunt:

   B. *Peisajul transcendent, peisajul imanent şi natura moartă*.

2. <u>Ordonării</u>, ca principiu constitutiv al operei de artă, îi corespund următoarele tipuri artistice:

   C. *Eleatismul şi heraclitismul*.

3. Clarificarea este reprezentată de următoarele tipuri artistice:
   D. *Viziunea plastică şi viziunea pitorească.*
4. Idealizarea, ca principiu constitutiv al operei de artă, este reprezentată de următoarele tipuri:
   E. *Idealismul şi realismul.*

5.1.2. SFÂNTUL, OMUL REPREZENTATIV ŞI OMUL DE RÂND

Spaţiul artistic este eterogen în raport cu spaţiul experienţei practice şi relativ opus lui. Se poate constata însă o *ierarhizare a spaţiului artistic* al operei în raport cu cel al *experienţei practice* în funcţie de *rangul valorilor umane exprimate de operă*:

Uneori spaţiul artistic se constituie *cu mult deasupra orizontului experienţei practice*, astfel încât figurile umane reprezentate în operă par plasate la o înălţime inaccesibilă în raport cu planul existenţei cotidiene a indivizilor. Acesta este în artele plastice, de exemplu, cazul mozaicurilor bizantine şi al reprezentărilor artistice medievale de sfinţi, fecioare, martiri etc. S-a constituit astfel *tipul sfântului*, care poate fi regăsit şi în alte etape ale evoluţiei istorice a artei.

Alteori, figurile umane reprezentate în operă sunt readuse parcă *la linia orizontului axiologic* al receptorului şi sunt coordonate cu planul experienţei practice. Portretele renascentiste ale lui Rafael sau Tintoretto reprezintă suverani, gentilomi, patricieni etc. plasaţi de pictor la înălţimea sa şi care nu lasă niciodată impresia că domină existenţa. Această impresie nu este sugerată nici măcar atunci când chipurile pânzelor Renaşterii sunt ale unor sfinţi, care după întregul stil al apartenenţei lor sunt totuşi ale unor nobili sau patricieni. Marea lor distincţie face din ei nişte *figuri reprezentative* ale epocilor şi societăţilor lor, peste care ei nu se ridică însă în absolut şi eternitate. Madonele lui Rafael, de exemplu, întruchipează idealul renascentist de frumuseţe feminină şi de maternitate.

În fine, sunt situaţii, ilustrate mai ales de naturalismul olandez şi flamand al secolului al XVII-lea, când personajele ce apar în tablouri par situate *sub linia orizontului axiologic*, astfel încât artistul pare a le privi de sus. Figurile astfel reprezentate aparţin, de obicei, *oamenilor de rând*, iar scenele comune sau burleşti în care sunt implicaţi justifică această atitudine superioară a artistului în procesul creaţiei şi a receptorului în procesul contemplaţiei.

Se poate aprecia deci că, după cum spaţiul artistic este perceput ca *superior, în acelaşi plan sau inferior* în raport cu spaţiul experienţelor practice, figurile umane reprezentate în el ilustrează *tipul sfântului, al omului reprezentativ sau al omului de rând*. Ceea ce determină, în toate aceste cazuri, modalităţile izolării artistice este *o anumită experienţă a umanului*, un anumit sentiment de distanţă socială faţă de om, adică o valoare extraestetică, ce are repercusiuni asupra formei

operei de artă.

Faptul de a reprezenta sfântul, omul reprezentativ sau omul de rând are *numeroase implicații asupra particularităților compoziționale ale operei de artă*. Artistul care înfățişează *sfântul* se va feri de o caracterizare prea amănunțită a fizionomiei sau vestimentației lui şi de redarea mişcării. Tipismul static şi simplitatea monumentală ale înfățişării sale se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, *omul reprezentativ* va fi mai bine caracterizat în particularitățile fizionomiei, ținutei, vestimentației şi gesturilor sale, dar nu cu minuția naturalistului, care-i permite artistului să observe şi să reprezinte detaliile fizionomice şi vestimentare, grimasele ori diformitățile fizice ale *omului de rând*. Cine-şi priveşte semenii cu superioritate are tendința să pătrundă în intimitatea lor fizică şi psihologică cu o indiscreție pe care nu şi-o permite când se raportează la reprezentări ale sacrului sau la oameni reprezentativi.

Aceste tipuri artistice au fost redate cu mare expresivitate în artele plastice, dar pot fi identificate şi în celelalte arte.

Literatura, ca a doua artă în care sentimentul distanței sociale față de om poate avea relevanță estetică, distinge şi ea aceste tipuri artistice, cu particularitatea că, în conformitate cu mijloacele sale de expresie, proiectarea în spațiul artistic este asociată cu cea în timpul artistic. Figurile sacre şi legendare ale epopeilor homerice şi ale tragediei greceşti nu sunt dependente de împrejurări de timp şi de loc precise. Timpul şi spațiul au în aceste opere nedeterminarea distanței lor legendare. Nu întâmplător, personajele lor au devenit adesea arhetipuri ale culturii occidentale ulterioare. Mai precizate sunt timpul şi spațiul tragediei franceze şi elisabetane a epocii moderne, care are, de regulă, drept personaje principale oameni reprezentativi. Hamlet ori Macbeth aparțin, de exemplu, acestui tip artistic. În fine, romanul istoric şi naturalist al veacurilor XVIII – XIX a consacrat în literatură tipul omului de rând. În literatura română Ion al lui Rebreanu ori Ilie Moromente al lui Marin Preda aparțin acestui tip artistic.

În *muzică* aceste tipuri artistice sunt asociate adesea unor genuri muzicale diferite. Astfel, drama muzicală wagneriană sau „*Oedip*” al lui Enescu au înfățişat tipul sfântului, opera şi opereta modernă oameni reprezentativi, iar musical-ul contemporan oameni de rând. Pentru realizarea acestor tipuri artistice compozitorii, orchestratorii, scenografii şi regizorii au utilizat forme muzicale, scenografii, orchestrații, viziuni regizorale etc. adecvate.

5. 1. 3. PEISAJUL TRANSCENDENT, PEISAJUL IMANENT ŞI NATURA MOARTĂ

Ca principiu constitutiv al operei de artă, *izolarea* se manifestă în tipuri artistice specifice nu numai în funcție de modalitățile de reprezentare a omului, ci de cele de înfățişare a *naturii.*

Natura este reprezentată întotdeauna în artă ca *ceva opus lumii experiențelor*

practice, dar această opoziție se poate manifesta, ca şi în cazul reprezentării omului, *fie dintr-o lume superioară, fie dintr-una plasată în acelaşi plan cu cel al artistului, fie dintr-una inferioară*.

De obicei, peisajele din mozaicurile bizantine şi din unele pânze renascentiste (în special cele ale lui P. Rubens), dar şi moderne (de exemplu, marinele lui I. Aivazovski) sunt percepute parcă de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist pare a fi plasat în acelaşi plan cu cel al privitorului, în timp ce o natură moartă pare a fi văzută de sus. Pentru obținerea acestor efecte sunt utilizate procedee specifice, care individualizează tipurile artistice ce diferențiază operele de artă inspirate de natură. Ele sunt caracteristice îndeosebi artelor vizuale, dar pot fi regăsite cu nuanțe şi particularități distincte şi în celelalte arte.

a. În cazul *peisajelor transcendente*, receptorul se simte mic şi copleşit de măreția naturii care îl domină. Esteticienii şi istoricii artelor apreciază că acest mod de reprezentare a naturii a apărut în Renaştere şi că el coincide cu modificarea reprezentării astronomice a lumii şi cu introducerea dimensiunii infinității în conceperea ei. Deoarece infinitatea nu este intuitivă, redarea peisajului transcendent nu poate intra în expresia plastică a artei decât sub forma măreției sublime şi covârşitoare a naturii.
b. *Peisajul imanent* a fost redat cu mare expresivitate de pictorii naturalişti ai epocii moderne şi, mai ales, de impresioniştii secolului al XIX-lea. În tablourile lor nu se mai întâlnesc peisaje care copleşesc prin măreția cadrului natural reprezentat, ci colțuri întâmplătoare sau familiare de natură. Pictorii acestui tip artistic nu mai caută natura grandioasă şi copleşitoare, peisajele excepționale. Natura cea mai umilă sau chiar urâtă, ca periferiile oraşelor sau străzile mizere, devin peisaje expresive pentru ei. Natura reprezentată în astfel de opere nu mai este cea care ne domină dintr-un plan al transcendenței, ci una care se amestecă cu sufletul privitorului, îl pătrunde şi îi este imanentă. Natura nu mai este resimțită în peisajele imanente ca obiect, ca o realitate care se desfăşoară dincolo de limitele eului şi este eterogenă în raport cu el, ci se înfiripă din senzațiile eului şi se contopeşte cu ele. Artiştii moderni au subiectivizat ideea naturii, făcând din ea un conținut al conştiinței.
c. În cazul *naturii moarte*, relația operei cu natura îmbracă din nou forma unei separații radicale, dar nu ca atunci când omul contemplă măreția naturii din perspectiva nimicniciei lui. Cine contemplă o natură moartă nu se regăseşte pe sine în ea. Distanța axiologică ce îl separă de ea este considerabilă. Dar superioritatea este resimțită, în acest caz, de privitor ca fiind a sa, nu a naturii. Atitudinea receptorului față de natura moartă este cea a unui observator atent şi curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici şi banale. În această aplecare curioasă asupra lucrurilor familiare reprezentate, resimțite în frumusețea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă şi vulgară, se resimte o notă ascunsă de umor. Datorită revelațiilor pe care le

provoacă, dar şi solicitării intense a măiestriei, spiritului de observaţie şi harului artiştilor, natura moartă este un tip artistic intens practicat în arta modernă şi contemporană. Deşi pare a fi destinat, mai ales, începătorilor, aproape toţi maeştrii picturii universale şi naţionale a ultimelor secole au ilustrat acest tip artistic.

În *literatură* natura moartă a fost consacrată de realismul lui Balzac, despre ale cărui nesfârşite descrieri H. Taine scria că reunesc ştiinţa unui arheolog, a unui arhitect şi tapiţer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunţişuri, a unui comisar de licitaţii, a unui fiziolog şi a unui notar. În literatura română acest tip artistic a fost cel mai bine reprezentat de proza lui G. Călinescu şi Al. Ivasiuc.

5. 1. 4. ELEATISM ŞI HERACLITISM ÎN ARTĂ

Ordonarea, ca principiu constitutiv al operei de artă, urmăreşte unificarea şi organizarea în structuri coerente a elementelor şi valorilor pe care ea le include. Prin acţiunea sa unificatoare, arta prezintă similitudini cu ştiinţa şi cu filosofia. Dar, în timp ce ştiinţa şi filosofia nu reţin din lucruri decât însuşirile lor generale, pe care le exprimă cu ajutorul noţiunilor, arta, care operează cu imagini concret-senzoriale, nu trebuie să sacrifice caracterul individual şi sensibil al lucrurilor. Dar, cu toată această deosebire a materialului pe care îl utilizează, ştiinţa şi filosofia, pe de o parte, şi arta, pe de altă parte, pot organiza analog realitatea pe care o înfăţişează.

Ele pot reprezenta realitatea fie în *repaus*, fie în *mişcare*, fie în *unităţi statice*, fie în *secvenţe dinamice*, fie ca *fiinţă*, fie ca *devenire*. Încă de la începuturile metafizicii occidentale filosofii *Şcolii din Elea*, pe de-o parte, şi *Heraclit din Efes*, pe de altă parte, un fixat în mod exemplar cele două modalităţi de reprezentare teoretică a lumii: ca o *alcătuire imuabilă şi eternă* sau ca o *curgere neîntreruptă*.

Aceste două modalităţi de reprezentare teoretică a lumii îşi au echivalentul lor sensibil în artă. După cum ordonarea realităţii în artă adoptă forma unor unităţi statice sau unor deveniri, rezultă tipurile artistice *eleat* sau *heraclitic*, denumite astfel după prototipurile lor filosofice antice.

Tipul eleat al artei ordonează realitatea în unităţi substanţiale. De exemplu, un tablou cum este „*Şcoala de la Atena*” al lui Rafael înfăţişează unităţi cu sens deplin, care nu au nevoie pentru a fi înţelese de vreo completare a imaginaţiei privitorului. Aceluiaşi tip artistic îi aparţin şi „*Cina cea de taină*” a lui Leonardo da Vinci, multe dintre tablourile lui Rembrandt etc. Scenele reprezentate în astfel de opere există în ele însele şi pot fi concepute prin ele însele, la fel ca substanţa lui Spinoza. Înţelesul lor se epuizează în limitele tabloului, iar scena înfăţişată se distribuie simetric în jurul axei sale centrale. O astfel de unitate substanţială nu este însă proprie numai artelor spaţiale (pictură, sculptură, arhitectură), ci şi celor temporale (literatură, muzică). De

exemplu, o poezie lirică se poate constitui dintr-un început, un apogeu şi un sfârşit bine marcate. Pentru literatura română sunt semnificative, pentru acest tip artistic, pastelurile lui Alecsandri şi multe dintre poeziile lui Coşbuc. La fel, tragediile clasice prezintă un eveniment complet, astfel încât începutul şi sfârşitul acțiunii coincid cu începutul şi sfârşitul reprezentării ei în operă (de exemplu, „*Fedra*” lui Racine, „*Avarul*” lui Molière etc.). În dramaturgia românească acest tip artistic este ilustrat de cea mai mare parte a pieselor lui Caragiale.

Tipul artistic heraclitic organizează materialul compozițional al operei astfel încât impresia de dinamism este pregnantă. De exemplu, în tabloul lui Rubens „*Înălțarea Mariei la cer*” personajele din stânga şi din dreapta scenei centrale sunt tăiate de ramă. Se sugerează astfel caracterul indefinit şi în continuă desfăşurare al realității. Deşi compoziția are unitate, aceasta nu este substanțială, ci dinamică. În limitele ei nu se epuizează o semnificație deplină. Ea nu este decât un fragment, mai mult sau mai puțin întâmplător, decupat dintr-o realitate care se întinde înainte şi după scena înfățişată în operă, într-o desfăşurare continuă. Pentru sugerarea dinamismului, picturile aparținând acestui tip artistic prezintă uneori asimetrii şi necoincidențe între centrul acțiunii reprezentate şi centrul tabloului. Asimetria şi descentrarea creează întotdeauna impresia de dinamism. În pictura secolului al XX-lea sunt semnificative pentru acest tip artistic operele futuriştilor italieni ai începutului de secol, o mare parte a creațiilor lui S. Dali, P. Picasso etc.

Tipul artistic heraclitic poate fi întâlnit şi în artele temporale. De exemplu, poezia lui Eminescu „*Peste vârfuri*” se încheie cu întrebarea: „Mai suna-vei, dulce corn, pentru mine vreodată?”, care sugerează că opera nu reprezintă decât un decupaj dintr-un proces afectiv mai cuprinzător. În teatru, acest tip artistic este ilustrat în antichitate de „*Oedip*” al lui Sofocles, iar în dramaturgia modernă de majoritatea pieselor lui H. Ibsen („*Nora*”, „*Strigoii*” etc.). Aceste opere nu înfăţişează decât etapele finale şi catastrofale ale unor întâmplări consumate cu mult timp înainte de începutul lor.

5. 1. 5. VIZIUNEA PLASTICĂ ŞI VIZIUNEA PITOREASCĂ ÎN ARTĂ

Acțiunea de *clarificare* pe care o exercită opera de artă asupra lucrurilor şi evenimentelor care-i servesc drept sursă de inspirație poate scoate în evidență *felul lor de a fi durabil* sau *aparent*, ceea ce ele *sunt* sau modul în care *apar*.

În actul perceperii realității există o anumită specializare a simțurilor pentru surprinderea *existenței*, respectiv *aparenței* lucrurilor. Existența este redată cel mai bine de simțul tactil, în timp ce văzul pare a ne transmite aparențele lucrurilor. Ori de câte ori percepem prin văz o imagine ce pare neverosimilă, simțim nevoia să o corectăm prin pipăit. Conştiința pare a ne sugera astfel că în simțul tactil se află izvorul certitudinilor noastre despre ceea ce sunt cu adevărat lucrurile, în timp ce

prin văz ne parvin toate erorile şi iluziile cu privire la ele. În practica adultului se recurge doar rareori la tactilitate pentru formarea sau verificarea certitudinilor despre lucruri. De regulă, prevalenţa simţului tactil în explorarea realităţii se încheie o dată cu prima copilărie, când se formează reprezentarea stabilă şi durabilă a lumii.

Reprezentările artei au capacitatea de a *disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual*, pentru a sublinia mai puternic unul sau altul dintre aceste elemente, cu diminuarea, într-o măsură mai mare sau mai mică, a celuilalt. După cum acţiunea de clarificare în artele care redau forme reale adoptă unul sau altul dintre cele două procedee se obţine *tipul viziunii plastice* sau *al celei pitoreşti*.

Temeiul distincţiei dintre plastic şi pitoresc se află într-un anumit mod de reprezentare a lucrurilor. În primul caz, lucrurile apar în izolarea lor, iar în cel de-al doilea, în dependenţa lor continuă. Simţul tactil este un simţ analitic, sugerând discontinuitatea realităţii, în timp ce văzul (şi, cu atât mai mult, auzul) este un simţ sintetic. Simţul vizual poate cuprinde suprafeţe vaste, în timp ce cel tactil se deplasează pe suprafeţe restrânse, din punct în punct. De aceea tactilitatea este mai potrivită pentru evocarea lucrurilor ca entităţi autonome şi imobile, pe când văzul şi, îndeosebi, auzul, sunt mai apte pentru redarea interdependenţei şi fluenţei. Eleatismul şi heraclitismul contribuie astfel şi la configurarea modalităţilor clarificării.

Denumirile celor două tipuri artistice – *plastic* şi *pitoresc* – sugerează *sculptura*, pe de-o parte, şi *pictura*, pe de alta. Sculptura este prin excelenţă plastică, datorită faptului că redă organizarea spaţială a lucrurilor în plenitudinea sa, în timp ce pictura este pitorească, întrucât surprinde bogăţia coloritului şi varietatea formelor. Există însă şi o sculptură pitorească (Michelangelo, H. Moore etc.) şi o pictură plastică (cubismul, S. Dali etc.).

Distincţia dintre tipul artistic plastic şi cel pitoresc se poate regăsi şi în *arhitectură*. Pentru tipul arhitectural plastic sunt reprezentative templele greceşti şi palatele Renaşterii, dar şi „zgârie-norii" metropolelor contemporane, în tip ce pentru cel pitoresc catedralele gotice şi palatele baroce. Preponderenţa plinurilor asupra golurilor, în primul caz, şi a golurilor asupra plinurilor, în cel de-al doilea, solicită mai mult reprezentări tactile, respectiv vizuale.

S-a încercat identificarea celor două tipuri artistice specifice clarificării şi în *literatură* şi *muzică*. În timp ce clasicismului i-ar fi caracteristic un accent plastic, romantismul ar avea predilecţie pentru pitoresc. Acestea sunt însă numai tendinţe generale, cele două tipuri regăsindu-se în aceste arte mai degrabă la nivelul unor creaţii determinate decât al unor epoci sau stiluri artistice.

5. 1. 6. IDEALISM ŞI REALISM ÎN ARTĂ

În calitate de principiu constitutiv al operei de artă, *idealizarea* impune eliminarea a ceea ce este accidental şi irelevant în realitate şi reţinerea în operă doar

a ceea ce este esențial şi necesar. Faptul că arta elimină accidentalul şi reține necesarul i-a determinat pe mulți artişti, esteticieni şi istorici ai artelor să opteze pentru formula artei ca *reprezentare a tipicului*. *Estetica tipicului* sau a *generalului – omenesc* a fost cel frecvent ilustrată şi cel mai temeinic teoretizată. Absolutizarea acestei dimensiuni a artei riscă să-i diminueze însă relevanța şi expresivitatea. Ea poate eşua astfel într-un gen de schematism, determinat de abundența imaginilor generice.

Pe de altă parte, prin definiție, *arta operează cu imagini concret senzoriale* şi, ca atare, trebuie să-şi concentreze interesul asupra *realităților individuale*. Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atât de particulară încât să se limiteze la evocarea unui singur caz. Chiar transfigurarea artistică a unor personalități sau situații pronunțat individualizate denotă, cel puțin implicit, anumite calități, atitudini, conduite etc. de mai largă relevanță. Între *idealitatea imaginii generice* şi *realismul imaginii fotografice* procesul idealizării prin artă reuşeşte să se mențină pe o poziție intermediară specifică. Reprezentările artei autentice sunt, în acelaşi timp, *tipice* şi *individuale*. Orice individualitate aparține însă nu numai categoriei sale determinate, ci şi unei clase, mai mult sau mai puțin restrânse sau largi, pe care imaginile artei reuşesc să o evoce. Goethe numea „*aperçu*” capacitatea intuiției artistice de a sugera sau recunoaşte tipicul şi generalul în particular. Prin forța talentului său, artistul reuşeşte să actualizeze printr-o imagine individuală clasa căreia ea îi aparține. Acest tip nu este însă niciodată doar cel al categoriei înglobatoare imediate, ci şi al unei clase mai generale. După cum sfera acestei clase este mai amplă sau mai restrânsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinații, operele artistice aparțin fie tipului *idealist*, fie celui *realist*.

- *Tipul artistic idealist* actualizează prin imaginile individuale apartenența la clasele cele mai ample, care au un număr mic de determinări. De exemplu, o statuie grecească din etapa clasică reprezintă, de obicei, tânărul de rasă albă meridională. La rândul lor, tragedia grecească şi cea a clasicismului francez înfățişează, de cele mai multe ori, omul reprezentativ pentru cultura morală a occidentului.
- Arta modernă, înclinată spre *realism*, a specializat tipul artistic, restrângând sfera lui. Au intrat rând pe rând în literatură şi în artele plastice determinări ținând de loc şi de timp, epoca, naționalitatea, clasa socială, profesia, religia, concepția de viață etc.

Reprezentările artistice ale naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism şi realism. De exemplu, peisajele lui Rubens nu sunt niciodată localizate, fiind evidentă intenția de idealizare a naturii. Tablourile sale au ceva din simplitatea, măreția şi generalitatea unui caracter tragic. Dimpotrivă, impresioniştii, care dau replica realistă reprezentării idealiste a naturii, sunt ataşați de un colț determinat de natură sau de un peisaj urban precis localizabil.

Idealismul şi realismul sunt, în ultimă instanță, *două atitudini distincte ale*

spiritului față de realitate, care au multiple implicații asupra particularităților plastice ale operelor de artă. Adoptarea lor este condiționată de o multitudine de factori: artă, personalitatea artistului, motivul operei etc. În anumite etape ale evoluției artelor au dominat tendințele idealiste, iar în altele cele realiste. Deşi aparent opuse, ele sunt, în fond, *complementare*, urmărind fiecare să redea cât mai expresiv realitatea cu mijloacele sale specifice.

5. 2. STILUL ARTISTIC

Operele de artă pot fi grupate nu numai după *tipul artistic* pe care-l ilustrează, ci şi după *stilul artistic* ale cărui expresii sunt. Deosebirea dintre tip şi stil este subtilă şi dificil de precizat, fiind de multe ori ignorată de esteticieni. Asemenea tipului artistic, *stilul grupează operele de artă după similitudinile structurii lor*. Ca şi în cazul tipului, principiul de grupare a operelor în acelaşi stil se află într-o *tendință extraestetică a spiritului*. Faptul că goticul sau rococoul au adoptat anumite particularități structurale pentru operele pe care le subordonează este explicat de întreaga gândire estetică modernă prin misticismul omului medieval, în primul caz, şi prin rafinamentul spiritual cultivat de monarhiile occidentale ale secolului al XVIII-lea, în cel de-al doilea. Se consideră aşadar că stilurile respective au fost impuse de factori extraestetici. Într-o lucrare anterioară „*Trilogiilor*”, „*Filosofia stilului*” (1924), Lucian Blaga afirma în acest sens că „Stilul reprezintă nişte valori extraestetice pătrunse în estetic”.

Dincolo de aceste similitudini, *deosebirile dintre tip şi stil sunt importante*. Tipul grupează operele *în jurul unuia sau altuia dintre principiile constitutive ale artei ori în jurul tuturor*. Stilul grupează însă operele de artă *în jurul agentului lor artistic*, fie acesta o individualitate artistică, o națiune, o epocă sau chiar un întreg spațiu cultural. În acest sens se vorbeşte, de exemplu, despre *stiluri individuale*, cum ar fi stilul lui Dante sau al lui Shakespeare, despre *stiluri naționale*, cum ar fi cel francez sau german, de *stilurile unor epoci*, cum ar fi romanicul, goticul, barocul sau rococoul ori de stilul antic sau de cel modern. Niciodată nu se poate asocia însă vreunul dintre aceste atribute de noțiunea vreunui tip artistic. Unitatea de tip este întotdeauna superioară distincțiilor individuale, etnice sau istorice. Sfera tipului este deci mai cuprinzătoare decât cea a stilului. Particularitățile structurale ale dramei lui Shakespeare nu îndreptățesc să se vorbească despre tipul dramei shakespeariene, ci numai despre stilul ei. Prin stil drama lui Shakespeare este unică. Prin tip ea aparține însă formei baroce a artei.

Confuziile dintre tip şi stil provin, cel mai adesea, din faptul că ambelor le sunt frecvent asociate aceleaşi atribute. Se vorbeşte astfel, de multe ori, atât despre stilul, cât şi despre tipul baroc, deşi cele două sintagme desemnează sinteze teoretice diferite.

Tipul este o noțiune *pur sistematică*, în timp ce *stilul* este o noțiune *concomitent sistematică şi istorică*. Filosoful neokantian german H. Rickert preciza că dacă tipul artistic este rezultatul unei operații de generalizare, stilul este *expresia*

simultană a operațiilor de generalizare şi de individualizare. Din punct de vedere metodologic, stilul este o *noțiune mixtă*, în care se suprapun perspectiva istorică şi cea sistematică.

Stilul poate fi aşadar definit ca *unitatea structurii artistice a unui grup de opere impusă de agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau spațiul cultural*.

În conceptul stilului *fuzionează unitatea şi originalitatea*. Este deci lipsit de stil amestecul de elemente disparate şi eterogene, confuzia şi anarhia. În acest sens, Friedrich Nietzsche a extins noțiunea de stil de la utilizarea ei strict estetică la ansamblul manifestărilor spirituale ale unui popor, deplângând lipsa de stil a culturii germane din vremea sa, în care i se părea că se amestecă haotic influențe dintre cele mai diferite şi mai contradictorii. În acelaşi spirit, Lucian Blaga considera că „stilul este un fenomen dominant al culturii umane şi intră într-un chip sau altul în definiția ei. Stilul e mediul permanent, în care respirăm, chiar şi atunci când nu ne dăm seama".

Lipsită de stil este şi unitatea moartă, coeziunea mecanică a detaliilor compoziționale ale operei, din care nu răzbate o individualitate originală animatoare. Parafrazându-l pe George Louis Leclerc de Buffon (1707 – 1788), care afirma că „*Le style c'est l'homme*", s-ar putea susține că stilul este şi națiunea, epoca sau spațiul cultural cărora opera le aparține. Prezența şi influența acestor factori, acțiunea lor spirituală unificatoare şi individualizantă sunt constatate şi prețuite în fenomenul stilului.

Când însă originalitatea este simulată sau când centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decât în acord cu orientările sale autentice şi profunde, atunci înregistrăm şi dezaprobăm *maniera*. *Manierismul* caracterizează poeții şi artiştii prețioşi din toate timpurile şi culturile, dar şi epoci întregi care suferă de acest viciu, cum li s-a reproşat adesea alexandrinismului grecesc sau academismului modern. Manierismul apare mai ales atunci când se produce disocierea şi dezacordul dintre originalitatea artistului individual şi spiritul epocii sau al culturii cărora el le aparține. Sunt considerați manierişti artiştii academici, care se cramponau de norma inspirației clasice în condiții istorice schimbate, oratorii creştini ai Evului Mediu, care compuneau discursuri în stilul lui Cicero, versificatorii moderni care adoptă stilul poeziei persane a secolelor XIII – XIV (Hafiz, Sadi etc.) sau al haiku-urilor japoneze, poeții franțuziți din toate epocile şi culturile etc.

Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu cea a timpului şi a locului. Originalitatea individuală este amplificată de cea a mediului local şi a epocii, dar nu până în punctul în care acestea devin mai puternice decât personalitatea creatorului. Manierişti, adică lipsiți de originalitate, sunt deci şi artiştii care cedează prea uşor gustului timpului şi modelor culturii lor. Numai armonia originalității individuale cu cea a timpului şi a mediului local, dozajul lor delicat şi precis, configurează adevăratul stil.

5. 3. CLASIFICAREA ARTELOR

Operele de artă determinate se grupează nu numai în cadrele *tipurilor* şi *stilurilor*, ci şi în cele ale *artelor*. *Literatura, muzica, coregrafia, arhitectura, pictura, sculptura, cinematografia* (pentru a respecta canonul – evident anacronic – al celor „şapte arte”) sunt noţiuni constituite prin sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experienţa artistică. Artele sunt deci *construcţii teoretice ale spiritului*, rezultate ale unor operaţiuni de clasificare a operelor individuale.

Criteriile clasificării artelor au variat de-a lungul timpului, fără ca vreunul dintre ele să se dovedească suficient.

Una dintre cele mai vechi şi mai bine cunoscute clasificări ale artelor este cea propusă în epoca modernă de Gotthold Ephraim Lessing în lucrarea sa „*Laocoon*”. Criteriul utilizat de acesta pentru clasificarea artelor este cel al *mijloacelor de realizare a operelor*. Acestea ar putea fi:

fluente: cuvântul, sunetul;

stabile: masa, linia, volumul, culoarea.

Pe baza acestui criteriu sunt distinse următoarele arte:

arte succesive sau *temporale*: poezia şi muzica;

arte simultane sau *spaţiale*: arhitectura, desenul, pictura, sculptura.

Acestei clasificări i s-a reproşat faptul că nu ia în considerare *particularităţile psihologice ale receptării artei*. Astfel, s-a afirmat că orice operă de artă presupune un interval de timp pentru receptare, deci aparţine ordinii temporale, fiind succesivă. Pe de altă parte, la sfârşitul contemplaţiei, opera de artă este recompusă în spiritul receptorului într-o unitate, fiind deci simultană. Criteriul de clasificare n-ar fi deci operaţional, din moment ce orice operă de artă ar putea fi încadrată, cel puţin din perspectiva receptării, în ambele clase. S-a obiectat şi faptul că această clasificare nu este suficient de riguroasă deoarece, dacă pictura utilizează împreună cu desenul, sculptura şi arhitectura mijloace de expresie spaţiale, ea împarte cu muzica tonalitatea sau modulaţia, care caracterizează artele succesive. Rezultă că, din acest punct de vedere, cel puţin una dintre arte – pictura – ar trebui inclusă în ambele clase etc.

Im. Kant a propus în „*Critica facultăţii de judecare*” o altă clasificare a artelor utilizând drept criteriu *elementul expresiv pe care fiecare dintre ele în dezvoltă cu precădere*. După el se pot distinge în opera de artă:

conţinutul intelectual transmis prin cuvânt;

gestul spaţial care însoţeşte şi figurează acest conţinut intelectual;

tonalitatea sau modulaţia, care exprimă, mai degrabă, rezonanţa afectivă a operei de artă respective.

Pe baza acestui criteriu complex, Kant distinge următoarele clase de arte:

artele cuvântului: poezia şi elocinţa;

artele gestului sau *artele figurative*: arhitectura, sculptura, pictura ca artă a

desenului, arta grădinilor şi decoraţia;

artele tonalităţii: muzica şi pictura ca artă a coloritului.

Deşi este mai subtilă, întrucât ia în considerare afinităţi mai profunde ale operelor de artă, nici clasificarea lui Kant n-a fost scutită de obiecţii. Astfel i s-a reproşat faptul una şi aceeaşi artă – pictura – este inclusă în două clase diferite în funcţie de un criteriu care este nu numai irelevant, ci şi, de multe ori, neoperaţional.

O altă clasificare a artelor a fost realizată la începutul secolului al XX-lea de esteticianul german Max Dessoir (1867 – 1947). El consideră că artele ar trebui integrate şi clasificate după cum:

a. *întreţin raporturi cu formele reale şi provoacă asociaţii determinate*: sculptura, pictura, mimica, poezia;
b. *înfăţişează forme ideale şi provoacă asociaţii nedeterminate*: arhitectura, muzica.

Şi acestei clasificări i s-ar putea reproşa lipsa rigorii, din moment ce pictura abstractă şi unele creaţii ale poeziei postmoderniste se integrează, mai degrabă, în cea de-a doua clasă decât în prima, cum considera Dessoir. De asemenea, muzica programatică pare a aparţine mai mult primei clase decât celei de-a doua etc.

Aceste trei clasificări ale artelor şi, mai ales, obiecţiile care le-au fost aduse, demonstrează că *sintezele teoretice ale artei sunt întotdeauna relative şi provizorii*, dar au valoarea unor *instrumente de analiză*, întrucât evidenţiază anumite particularităţi şi corelaţii structurale ale operelor de artă. Ele sunt importante şi prin *revizuirile succesive pe care le reclamă*, care aprofundează necontenit caracterizarea structurală a operelor de artă.

Un demers aparent opus, dar, în fond, complementar celui de clasificare a artelor este *cel de unificare a lor*. Unificarea artelor a apărut ca un program estetic de mare noutate în romantism. De asemenea, ea a fost urmărită sistematic în drama muzicală wagneriană.

Asocierea dintre poezia dramatică, muzică şi dans este străveche. La fel, cea dintre poezie şi cântec. Vechea poezie a rapsozilor antici şi a trubadurilor medievali nu trăia decât prin această asociere. De asemenea, arhitectul, sculptorul şi pictorul au colaborat în toate marile stiluri plastice: în romanic, în gotic, în Renaştere, clasicism, romantism, baroc etc.

Unificarea artelor trebuie însă distinsă de *acumularea şi aglomerarea lor*, aşa cum se întâmplă de multe ori în regia de teatru, care perpetuează o idee wagneriană denaturată.

5. 4. GENURILE ARTISTICE

Efortul de sistematizare teoretică a operelor de artă a determinat şi o altă sinteză teoretică, în aşa-numitele *genuri artistice*. Ele presupun însă, ca nişte cadre constituite prealabil, *artele, ale căror domenii le subdivid*. Problematica detaliată a genurilor artistice şi, cu atât mai mult, cea a speciilor artistice depăşeşte interesul

esteticii generale, fiind de competența teoriilor specializate ale artelor. Estetica se poate pronunța doar asupra *principiilor generale* şi *criteriilor* delimitării genurilor artistice.

Genurile artistice sunt clase teoretice în care sunt integrate operele de artă prin corelarea noțiunii uneia dintre arte cu unul dintre factorii generali ai artei:

a. *material*;
b. *valoare extraestetică predominantă*;
c. *unitate estetică*.

Vom prezenta şi caracteriza în continuare succint principalele genuri artistice constituite în diferite arte din perspectiva fiecăruia dintre aceşti factori.

a. Din perspectiva *materialului*, *literatura* nu utilizează decât un singur material – *cuvântul* – şi, din acest punct de vedere, nu se structurează pe genuri, cum este, de exemplu, cazul *sculpturii*, care poate folosi ca materiale marmura, granitul, bronzul, lemnul, porțelanul etc., diversificându-se, în consecință, în genurile sculpturale corespunzătoare (genul sculpturii în marmură, în granit, bronz etc.). De asemenea, există un gen al *picturii* în ulei, acuarelă, tempera etc. În mod similar se pot delimita genul *muzicii* de coarde, de suflători, al muzicii vocale etc.
b. În acord cu *valoarea extraestetică predominantă* pe care o promovează, *poezia* poate fi religioasă, eroică, erotică, socială etc. Aceste genuri se pot întâlni, cu anumite particularități şi excepții, şi în cazul *picturii* şi *sculpturii*. În funcție de acelaşi criteriu, *arhitectura* cunoaşte genul vilei, al palatelor publice şi particulare, al catedralei, gării etc. La fel *muzica* distinge între marş, lied, oratoriu, recviem etc.
c. O deosebită importanță prezintă diferențierea genurilor artistice după *tipul unificării estetice* caracteristic diferitelor creații. Astfel, *muzica* poate unifica estetic opera fie prin revenirea aceluiaşi refren, între care se intercalează câte un element de divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiaşi sistem de fraze (antifonia), fie prin alternarea unui sistem de fraze cu unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări şi combinări ale acestor modalități elementare, pe care le găsim în sonata sau simfonia modernă.

   Genurile artistice liric, epic şi dramatic reprezintă, şi ele, în *literatură* modalități diferite ale unificării estetice în cadrul afectivității individuale, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Dar liricul, epicul şi dramaticul reprezintă în literatură şi modalități ale clarificării, prin care sporesc în valoare sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o reflectă ca stare de spirit, cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict şi luptă de forțe antagoniste.

Genurile artistice au reprezentat în *clasicism* criteriul gustului şi uneori chiar al creației artistice. Ele erau concepute ca *modele eterne şi imuabile ale operelor de artă*. În secolul al XIX-lea *romantismul* a înfrânt rigiditatea vechilor genuri

artistice, considerându-se liber să le combine sau chiar să inventeze altele noi. Fr. Schlegel scria, în acest sens că „toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă sunt azi ridicule”. Deşi în arta contemporană se manifestă o *mare libertate de creaţie în raport cu genurile artistice*, ele îşi menţin încă valoarea de *sinteze teoretice orientative*.

B I B L I O G R A F I E

1. AUERBACH, E., *Mimesis*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.
2. BREAZU, M., *Realism şi modernitate în artă*, Editura politică, Bucureşti, 1975.
3. BRION, M., *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
4. DUFRENNE, M., *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
5. ECO, U., *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.
6. FAGUET, E., *Drama antică. Drama modernă*, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.
7. FOCILLON, H., *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
8. FRANCASTEL, P., *Figura şi locul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
9. GEHLEN, A., *Imagini ale timpului. Despre sociologia şi estetica picturii moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
10. HEIDEGGER, M., *Originea operei de artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
11. KLEIN, R., *Formă şi inteligibil*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
12. LOTMAN, I.M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
13. MALTESE, C., *Mesaj şi obiect artistic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
14. PANOFSKI, E., *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
15. PAREYSON, L., *Estetica. Teoria formativităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
16. PASCADI, I., *Nivele estetice*, Editura Academiei, Bucureşti, 1972.
17. READ, H., *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
18. RUSU, L., *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
19. SCHILLER, Fr., *Scrieri estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
20. VIANU, T., *Tezele unei filosofii a operei*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
21. WORRINGER, W., *Abstracţie şi intropatie*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

A U T O E V A L U A R E

1. Definiţi opera de artă şi deosebiţi-o de ale produse ale activităţii creatoare a omului.
2. Enumeraţi câteva argumente în favoarea naturalismului şi antinaturalismului operei de artă.
3. Precizaţi şi exemplificaţi distincţia dintre conţinutul şi forma operei de artă.

4. Care sunt principalele clase de opere în funcție de accentul pus de artist în procesul creației sau/şi de receptor în procesul contemplației pe diferitele componentele structurale ale operei?
5. Dați exemple de opere de artă de virtuozitate. Încercați să le evaluați din punct de vedere estetic.
6. Ce este motivul operei de artă? Identificați motivele unor creații celebre din arta națională şi universală.
7. Dați exemple de materiale ale celor mai importante arte.
8. Ce părere aveți despre utilizarea de arta modernă a unor materiale lipsite de noblețe?
9. Care sunt principalele modalități ale izolării operei de artă?
10. Identificați modalitățile ordonării conținutului unor opere de artă celebre.
11. Ce exigențe estetice impune clarificarea ca principiu constitutiv al operei de artă?
12. Care sunt cele mai importante modalități ale idealizării operei de artă?
13. Definiți noțiunea de tip artistic?
14. Care sunt criteriile grupării operelor de artă în tipuri distincte?
15. Caracterizați şi exemplificați tipurile artistice ale izolării operei de artă.
16. Caracterizați şi exemplificați tipurile artistice ale ordonării operei de artă.
17. Caracterizați şi exemplificați tipurile artistice ale clarificării operei de artă.
18. Caracterizați şi exemplificați tipurile artistice ale idealizării operei de artă.
19. Ce este stilul artistic? Precizați deosebirile dintre tip şi stil.
20. Care sunt cele mai importante criterii ale clasificării artelor?
21. Care este valoarea teoretică a clasificărilor artelor?
22. Care sunt cele mai importante criterii ale grupării operelor în genuri artistice?
23. Realizați un eseu cu tema: *Relațiile dintre conținutul şi forma operei de artă*.

E. PERSONALITATEA ARTISTICĂ

Scopurile unității didactice sunt:

de a prezenta multiplele modalități de abordare a personalității artistice
de a delimita profilul psiho-intelectual şi moral al personalității artistice de cel al omului obişnuit
de a prezenta şi analiza trăsăturile psiho-intelectuale şi morale esențiale ale personalității artistice: intuitivitatea, emotivitatea, fantezia creatoare şi puterea expresivă
de a delimita şi caracteriza talentul şi geniul ca ipostaze ale manifestării creatoare a personalității artistice

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:
să distingă cele mai semnificative modalități de abordare a personalității artistice şi să cunoască principalele teorii asupra sa
să înțeleagă particularitățile profilului psiho-intelectual şi moral al artistului în raport cu cel al omului obişnuit
să cunoască trăsăturile definitorii ale personalității artistice: intuitivitatea, emotivitatea, fantezia creatoare şi puterea expresivă
să opereze distincția dintre talent şi geniu

Structura unității didactice

Cursul 10
1. Caracterizare generală a problematicii personalității artistice
2. Artistul şi omul obişnuit

Cursul 11
3. Trăsăturile personalității artistice
    3.1. Intuitivitatea
    3.2. Emotivitatea
    3.3. Fantezia creatoare
    3.4. Puterea expresivă

5. Geniu şi talent în artă

<u>Bibliografie</u>
<u>Autoevaluare</u>

E. PERSONALITATEA ARTISTICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Creatorul operei de artă a făcut din cele mai vechi timpuri *obiectul unui interes aparte*, concretizat într-o multitudine de interpretări şi puncte de vedere dintre cele mai diferite. Faptul se explică, în primul rând, prin *caracterul excepțional al creației artistice*, care se răsfrânge şi asupra creatorului, determinând *tendințe de supralicitare a importanței personalității sale*. Artistul a fost considerat din vechime un mesager al divinității sau un adevărat Demiurg terestru. În procesul contemplării operei de artă autentice interesul receptorului se deplasează, aproape fără excepție, *dinspre creație spre creator*. De la teoriile judicioase, care au evidențiat multiple trăsături definitorii ale personalității artistice, până la cele fanteziste, care i-au conferit dimensiuni mitice sau patologice, se întinde un întreg registru de poziții intermediare, pe care estetica trebuie să le evalueze şi, pe baza lor, să precizeze caracteristicile esențiale ale profilului psiho-intelectual şi moral al creatorului de artă. Fără îndoială, că acestea au doar o valoare orientativă, comportând *numeroase particularizări şi excepții*. Creatorul autentic se caracterizează tocmai printr-o *pronunțată individualizare*, iar tentativele de a-l încadra în tipare prestabilite se dovedesc a fi, de cele mai multe ori, hazardate. Aceasta nu înseamnă însă că nu pot fi determinați o serie de parametri generali, ale căror dozaje şi ponderi variabile configurează, fie şi aproximativ, personalitatea creatorului de artă.

Impresia generală, devenită aproape prejudecată, este cea conform căreia artistul rămâne creator şi în detaliile cele mai banale ale existenței sale, ca şi în activitățile cele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei sale. În realitate, aşa cum arta este un produs izolat de relațiile vieții practice, valorând tocmai prin caracterul ei transcendent şi excepțional, tot astfel *şi artistul este o excepție*, nu numai față de oamenii obişnuiți, ci şi față de sine însuşi.

Tot atât de greu de acceptat ca şi ipoteza coincidenței permanente şi totale dintre om şi artist este şi opinia unor artişti, esteticieni şi receptori despre *spontaneitatea inconştientă* a creației artistice. Exclamația pe care Goethe o atribuie creatorului de artă: „*Eu cânt cum cântă pasărea*” se dovedeşte a fi, cel mai adesea, dacă nu o mistificare, cel puțin o iluzie. Creația artistică este, aproape fără excepție, *intențională*. Ea este orientată deliberat şi conştient către producerea

operei, ale cărei norme interne devin definitorii şi pentru munca artistului. Faptul că în anumite etape sau momente ale procesului creator factorii spontani şi inconştienţi au o pondere însemnată nu anulează valoarea acestui principiu general al procesului creaţiei artistice.

2. ARTISTUL ŞI OMUL OBIŞNUIT

Dacă unii oameni sunt artişti în anumite momente ale existenţei lor, în special în acelea în care se află într-o legătură oarecare cu procesul creaţiei artistice, este evident că *între ei şi restul umanităţii nu poate exista o deosebire esenţială*, aşa cum se susţine sau se sugerează de multe ori. Opinia că artistul este un „*inspirat*", adică o fiinţă care posedă alte facultăţi decât cele comune tuturor oamenilor, a apărut încă din antichitate, fiind legată de *anumite reprezentări mitice*. Platon scria, în acest sens, în dialogul „*Ion*" că: „Zeul răpeşte mintea poeţilor pentru a-i folosi, ca şi pe cântăreţii de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi, care îi ascultăm, trebuie să ştim că nu aceşti ieşiţi din minţi grăiesc lucruri atât de preţioase, ci că Zeul însuşi ne vorbeşte prin ei". Este surprinzător că Platon, care este tipul filosofului-artist, contestă orice merit al artistului în procesul creaţiei, considerându-l doar un vehicul accidental al mesajelor divine. Este semnificativ în acest sens şi faptul că multă vreme artele plastice au fost considerate simple meşteşuguri. Astfel de opinii s-au perpetuat până în lumea modernă, determinând atitudini contradictorii faţă de artişti, în care se îmbină în diverse proporţii admiraţia cu dispreţul.

Prejudecăţile despre factura psihică aparte a artistului au primit în secolul al XIX-lea o *fundamentare pseudo-ştiinţifică* prin opera medicului şi antropologului italian *Cesare Lombroso*, care a încercat să impună ideea că genialitatea artistică ar fi *o formă de degenerescenţă psihică* pe care a numit-o „*epilepsie larvară*". De asemenea, *teoria psihanalitică* a artei îl consideră pe artist un individ care a suferit în copilărie o traumă psihică, ce se exprimă într-o formă sublimată în operă. Această teorie atribuie un rol excesiv de mare instinctului sexual şi „complexelor infantile" în procesul creaţiei artistice. S-a mai susţinut şi ideea că talentul artistic n-ar fi decât *manifestarea compensatorie a deficienţei unui anumit organ perceptiv*, cel mai adesea a celui implicat nemijlocit în practicarea artei respective. În favoarea acestei idei a fost invocat faptul că mulţi pictori au fost miopi, astigmatici etc. (El Greco), numeroşi muzicieni au avut grave deficienţe de auz (Beethoven, Mozart, Smetana, Bruckner etc.) etc. Se pot găsi însă oricând exemple la fel de ilustre de artişti care n-au avut astfel de deficienţe perceptive. Acestei teze i s-a opus opinia că în personalitatea artistică *tendinţele fundamentale ale vieţii ajung la manifestarea lor maximă*. Şi această opinie este discutabilă, deoarece mulţi artişti iluştri n-au dat dovadă de o prea mare vitalitate etc.

Toate aceste concepţii care susţin că între personalitatea artistică şi omul obişnuit există deosebiri esenţiale sunt eronate. Tuturor li se pot aduce

contraargumente care le atestă precaritatea. Mai plauzibilă este teza conform căreia *creativitatea artistică este expresia facultăților psiho-intelectuale comune tuturor oamenilor*, dar care, în cazul artiştilor, sunt mai pronunțate şi corelate în raporturi care favorizează creația artistică.

4. TRĂSĂTURILE PERSONALITĂȚII ARTISTICE

Cercetările de psihologia artei au determinat următoarele trăsături psihologice fundamentale definitorii pentru creatorul de artă:

a. *Intuitivitatea;*
b. *Emotivitatea;*
c. *Fantezia creatoare;*
d. *Puterea expresivă.*

Examinarea lor evidențiază atât complexitatea şi particularitățile profilului psiho-intelectual şi moral al creatorului de artă, cât şi faptul că ele sunt facultăți general-umane.

4. 1. INTUITIVITATEA

Personalitatea artistică se caracterizează, în primul rând, printr-o *intuitivitate sau putere reprezentativă pronunțată*. Prin *intuitivitate* se înțelege, în acest context, *facilitatea de reținere de imagini, de operare cu imagini şi de exprimare prin imagini*. Indiferent de natura lor (vizuale, auditive, tactile, olfactive etc.), imaginile sunt legate de activitatea organelor de simț şi redau aspecte individuale ale existenței, spre deosebire de concepte sau abstracții, care sunt produse intelectuale şi redau aspecte generale ale realității. Simțurile artistului implicate în practicarea artei sale au întotdeauna o acuitate nativă mai mare decât în cazul oamenilor obişnuiți, dar performanțele lor, uneori excepționale, se datorează şi exercițiului lor aproape continuu.

Spre deosebire de omul obişnuit, dozajul dintre elementele intuitive şi cele intelectuale ale conştiinței se stabileşte la artist în favoarea celor dintâi. Nici în configurația mentală a omului obişnuit elementele intuitive nu lipsesc, dar ele sunt mai rare şi mai atenuate. La artist ele sunt însă deosebit de intense, de frecvente şi de vii. Puterea sa de a reține şi a reproduce imagini individuale atinge uneori cote excepționale. De exemplu, Mozart a putut reproduce, fără nicio greşeală, o piesă muzicală de mare complexitate şi de dimensiuni considerabile după ce o ascultase numai de două ori. În timp ce redacta în romanul „*Madame Bovary*” scena sinuciderii eroinei prin otrăvire, G. Flaubert a avut toate simptomele unei intoxicații, ceea ce atestă nu numai empatia remarcabilă a artistului, ci şi marea sa intuitivitate etc.

Plăcerea artistului de a observa nuanța pitorească a lumii şi de a se abandona lumii imaginilor, fără niciun fel de preocupare intelectuală, ia uneori *forme*

frenetice. Astfel de stări de spirit au fost resimţite nu numai de pictori, ci şi de poeţi. R. M. Rilke scria în acest sens: „Dacă cotidianul ţi se pare prea sărac, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine şi spune-ţi că nu eşti suficient de bun poet, pentru a evoca bogăţiile lui. Căci pentru creator nu există sărăcie a cotidianului şi nici loc banal şi indiferent”.

Bogăţia percepţiei artistice, acuitatea ei, capabilă să prindă nuanţa cea mai fină a realităţii nu sunt egalate decât de *caracterul sensibil al amintirilor artistului*. Artistul nu-şi aminteşte atât întâmplări, cât *imagini*. Acestea sunt nu numai vizuale, ci şi auditive. Nu doar muzicienii, ci şi poeţii au preţuit universul acustic şi l-au transfigurat în operele lor. S-a constatat astfel preponderenţa simţului auditiv al lui Schiller, în contrast cu vizualitatea pronunţată a lui Goethe. În simbolism valenţele muzicale ale poeziei au fost valorificate la maximum.

4. 2. EMOTIVITATEA

Personalitatea artistică se caracterizează şi printr-o *emotivitate accentuată* în raport cu cea a oamenilor obişnuiţi. Oricare dintre trăirile artistului, în măsura în care se comportă ca artist, are *o puternică rezonanţă afectivă*. Faptul că artistul se dăruieşte mai pronunţat decât oamenii obişnuiţi lumii exterioare, aspectelor ei pitoreşti, adâncindu-se, în acelaşi timp, profund în sine, în universul subiectiv al emoţiilor sale, nu constituie o contradicţie, aşa cum pare la prima vedere. Aceste două orientări ale sufletului artistului – către pitorescul lucrurilor şi către profunzimile afectivităţii sale – sunt, mai degrabă, *tendinţe complementare*, în măsură să se fructifice reciproc.

Afectivitatea tumultuoasă a artistului izbucneşte uneori fără pretextul vreunui eveniment ori percepţii exterioare. Tolstoi se întreba odată: „Cum să nu crezi în nemurirea sufletului când simţi în tine o emoţie atât de incomensurabilă?” La rândul său, Nietzsche scria: „Vehemenţa palpitaţiilor mele este formidabilă” etc.

Sentimentele intense care-l stăpânesc pe artist într-o măsură superioară omului obişnuit pot să însoţească fie *întâmplări reale* din experienţele sale de viaţă şi artistice, fie numai *reprezentări ale fanteziei sale*, fie *evenimente străine* al căror ecou îl impresionează prin *empatie*. Mulţi artişti au o afectivitate vulcanică şi fluctuantă, trec uşor de la extaz la depresie, se îndrăgostesc şi sunt dezamăgiţi rapid, intens şi frecvent etc. Artistul este mai tot timpul îndrăgostit de cineva sau de ceva, căci iubirea îi întreţine tensiunea afectivă necesară creaţiei, iar suferinţa i-o amplifică.

Deşi este o caracteristică definitorie adevăratei înzestrări artistice, intensitatea deosebită şi profunzimea afectivităţii *nu însoţesc în permanenţă procesul creaţiei*. Astfel, dacă *pregătirea operei şi viziunea inspirată a întregului ei* au un pronunţat caracter afectiv, *invenţia şi execuţia* sunt preponderent intelectuale. Deosebirea cea mai importantă dintre adevăratul artist şi diletant constă în *marea deosebire a coordonatei afective a activităţii lor creatoare*.

4. 3. FANTEZIA CREATOARE

Sentimentele puternice ce stăpânesc sufletul artistului se constituie în *centre de reorganizare a imaginilor care-i sunt furnizate de intuitivitatea sa excepțională într-o altă ordine decât cea pe care o sugerează lumea exterioară sau afinitățile raționale dintre ele, declanşând activitatea fanteziei creatoare*. Numai imaginile dublate cândva de stări *afective identice* tind să se reorganizeze în alte configurații decât cele ale experienței şi logicii şi alcătuiesc materialele combinațiilor realizate de fantezie. Imagini dintre cele mai disparate tind să se asocieze *sub semnul aceloraşi emoții* şi astfel raporturi subtile ce rămân ascunse perceperii neutre a evenimentelor şi relațiilor logice sau cauzale dintre ele apar, pe această cale, ca evidente. În lumina emoției, lumea se restructurează în *configurații noi şi originale*, pe care experiența comună nu le cunoaşte şi inteligența logică nu le bănuieşte.

Fantezia creatoare a fost deseori considerată *cea mai caracteristică facultate artistică*. Deşi a fost de multe ori mistificată, ea nu reprezintă decât *manifestarea superioară a unor facultăți şi funcții psihice proprii mecanismului psihologic comun*. O dovadă semnificativă, în acest sens, o oferă *studiul fenomenelor memoriei*. Fapte dintre cele mai simple atestă că *fantezia se combină tot timpul cu memoria*. Rareori reproducerea imaginilor reținute de memorie se face sub forma nealterată a primei lor percepții. De cele mai multe ori, reproducerea imaginilor manifestă cele două tendințe ale fanteziei creatoare: *disocierea* complexelor date în experiență şi *reasocierea* elementelor astfel eliberate în configurații noi. De asemenea, reproducerea imaginilor se face fie prin transformarea lor *diminuativă*, fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile sunt deci reproduse fie pierzând unele elemente, fie adăugându-li-se altele.

Fantezia creatoare a artistului poate fi uneori atât de intensă încât, din propria sa productivitate internă, fără nici un motiv exterior aparent, ajunge să plăsmuiască *o lume miraculoasă de forme, situații şi evenimente* (H. Bosh, G. Arcimboldo, S. Dali etc.). Alteori motivul exterior există, dar el *este excedat şi dispare sub bogăția fanteziei artistului*, care îl foloseşte ca simplu pretext. Leonardo da Vinci descoperea în crăpăturile unui zid o întreagă lume de forme fantastice.

Ceea ce caracterizează memoria artistului este, deopotrivă, *o mare putere de a-şi aminti şi o mare putere de a uita.* Având la dispoziție un mare volum de date intuitive, dar şi facilitatea de a le asocia într-un mare număr de configurații, cele mai multe fără corespondent în experiență sau în logică, artistul face din memorie un element esențial al fanteziei sale creatoare.

4. 4. PUTEREA EXPRESIVĂ

Pronunțat intuitiv, răscolit de afecte puternice şi înzestrat cu fantezie debordantă, artistul este, în acelaşi timp, *stăpân pe o facultate expresivă superioară*

celei a majorității semenilor săi. Fantezia creatoare cuprinde în sine *o forță motrice, tendința irezistibilă de a-şi asuma o formă concretă, adică de a se obiectiva*. Se poate aprecia deci că puterea expresivă este o prelungire a fanteziei creatoare, la fel cum aceasta îşi găseşte materialul şi stimulul ei în intuitivitate şi emotivitate. Nu toate plăsmuirile fanteziei creatoare reuşesc însă să treacă în expresie. Există reverii ale spiritului care nu ajung la obiectivare.

Spre deosebire de artist, la omul obişnuit facultatea expresivă nu este corelată, de cele mai multe ori, cu activitatea fanteziei creatoare. Exprimarea sa este alcătuită mai ales din expresii fără corespondent intuitiv, din „*clişee verbale*" sau „*locuri comune*", din care ia naştere ceea ce a fost numit „*limbaj de lemn*". Până la un punct, acest fapt este motivat de exigențele de funcționalitate şi eficiență ale comunicării verbale curente. Artistul este înzestrat însă atât cu *memorie sensibilă*, folosită în combinațiile fanteziei creatoare, cât şi cu *memorie verbală*. El dispune apoi de *capacitatea de coordonare suplă a celor două memorii*, astfel încât fiecărui cuvânt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de artist este întotdeauna un peisaj *văzut, auzit, simțit*. Acelaşi peisaj descris de omul obişnuit nu este decât *o construcție logică elementară*. Clişeul verbal reprezintă un exces al limbajului asupra gândirii. Cine are un limbaj dominat de „locuri comune" vorbeşte mai mult decât gândeşte. Expresiile prefabricate se inserează în lacunele ideației şi i se substituie. De cele mai multe ori felul în care oamenii îşi exprimă sentimentele în vorbirea curentă rămâne inferior sentimentelor respective. Numai o parte a vieții afective poate trece în limbaj, cealaltă rămâne *inefabilă*. Artistul are capacitatea de a găsi echivalenți expresivi unei game mult mai ample şi mai profunde de sentimente decât omul obişnuit.

În general, în sufletul artistului *imaginile sensibile se împerechează cu expresiile corespunzătoare*. Evident, această expresivitate diferă de la artă la artă, în funcție de mijloacele de expresie ale fiecăreia. Astfel, *compozitorul* asociază reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care simte că sunt în măsură să-l exprime cel mai expresiv. *Poetul* posedă concomitent cu un sentiment determinat şi cuvintele în măsură să-l exprime, înlănțuirea lor şi mişcarea corespunzătoare a frazelor care-l obiectivează cel mai fidel şi mai sugestiv. *Sculptorul* îşi reprezintă simultan o formă şi gestul plastic în măsură să o realizeze într-un material determinat. Spre deosebire de pictor, la care imaginea şi expresia coincid, la toți ceilalți artişti se poate distinge între imaginea sensibilă şi imaginea expresiei, deşi ambele sunt intim corelate. În acest sens, s-a afirmat cu îndreptățire că în actul creației *muzicianul gândeşte în sunete, sculptorul în forme, pictorul în imagini, iar poetul în cuvinte*. Atât de adânc fuzionează imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în viziunea inspirată a artistului, încât el are sentimentul *unicității expresiilor sale.* Omul obişnuit poate exprima acelaşi lucru în moduri diferite, artistul într-un mod unic şi de neînlocuit. Două sau mai multe variante ale aceleiaşi poezii sunt, de fapt, poezii diferite, corespunzând unor viziuni artistice diferite.

Puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fanteziei sale creatoare, ci şi *o forţă în măsură s-o amplifice pe aceasta*. Cu cât artistul stăpâneşte mai temeinic mijloacele de expresie ale artei sale, cu atât creaţia sa va avea de câştigat.

3. GENIU ŞI TALENT ÎN ARTĂ

Aşa cum am încercat să demonstrez în demersurile anterioare, toate trăsăturile psiho-intelectuale şi morale care caracterizează personalitatea artistică sunt anticipate la nivelul psihologiei comune. Intuitivitatea artistului şi afectivitatea sa, fantezia creatoare şi puterea sa expresivă se regăsesc cu ponderi reduse şi în corelaţii diferite printre facultăţile omului obişnuit. Există însă *intensităţi mai mari sau mai mici, precum şi modalităţi diferite de corelare ale acestor facultăţi şi la nivelul creatorilor*. Experienţa artistică atestă că *nu toţi creatorii se plasează la acelaşi nivel valoric*, atât din punctul de vedere al aptitudinilor, cât şi din cel al performanţelor.

Pentru conceptualizarea şi teoretizarea acestor deosebiri se operează în mod curent în cazul personalităţilor artistice deosebirea dintre *geniu* şi *talent*. Între aceste ipostaze ale personalităţii artistice *nu există însă graniţe rigide şi de multe ori delimitarea lor este problematică*. Geniul nu este decât o exacerbare a trăsăturilor personalităţii artistice, care chiar şi în cazul talentului sunt mult mai pronunţate decât la oamenii obişnuiţi.

Geniul se deosebeşte de talent, în primul rând, prin *intensitatea, durata şi intermitenţele manifestării sale ca personalitate artistică*. În cazul talentului funcţiunile artistice se pot întrerupe pentru perioade mai îndelungate şi se amestecă în mai mică măsură cu substanţa generală a vieţii sale. Mulţi artişti talentaţi se comportă în afara manifestărilor lor artistice asemenea oamenilor obişnuiţi. Geniul rămâne însă artist chiar şi în momentele cele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei sale şi îşi nutreşte creaţia din materia întregii sale vieţi sufleteşti.

În general, talentul se caracterizează nu numai prin alternanţa foarte rapidă în personalitatea sa a artistului cu omul obişnuit, ci şi prin uşurinţa cu care poate trece de la o ipostază la alta, ceea ce dovedeşte *mai slaba aderenţă a artistului la restul omului*. Ca urmare a acestui fapt, creaţia talentului are un ecou mai slab şi nu angajează profunzimile personalităţii receptorului. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc.

Deşi personalitatea artistică a geniului este tot intermitentă, ea *are tendinţa de a-şi anexa întregul domeniu al conştiinţei şi al manifestărilor sale extraartistice*. Viaţa sa sufletească are *un caracter aproape permanent creator*. Convergenţa trăsăturilor sale sufleteşti în direcţia creaţiei artistice este mult mai pronunţată şi mai constantă decât în cazul talentului. De aceea în manifestările sale *îl regăsim pe artist chiar şi în momentele şi împrejurările în care ne-am aştepta mai puţin*.

Paradoxul geniului apare însă în momentul în care constatăm că, deşi

orientarea lui artistică este mai statornică şi mai intensă, facilitatea lui creatoare este uneori mai mică decât cea a talentului. Este semnificativ, în acest sens, cazul lui Leonardo da Vinci, care într-o viață artistică destul de lungă n-a reuşit să picteze decât un număr mic de tablouri. Nu trebuie ignorat însă faptul că, în cazul său, interesele şi preocupările ştiințifice şi artistice enciclopedice nu i-au lăsat probabil mai mult răgaz pentru pictură. Există, desigur, şi genii prolifice, cum au fost Rafael, Tizian, Rubens, Mozat, Beethoven, Shakespeare etc. Acest paradox se explică prin faptul că opera geniului este mai solidară şi mai profund ancorată în întreaga sa existență decât cea a talentului.

Integrând o experiență umană mai bogată şi mai profundă, *operele geniului trezesc un ecou mai amplu şi influența lor asupra receptorului este mai puternică*. Dacă din operele talentului ne vorbeşte un artist, în cele ale geniului se înfățişează un om. Genialitatea impune întotdeauna *noi evaluări filosofice, etice şi religioase ale lumii şi vieții.* Prin creația sa, dar depăşind, prin înrâurirea pe care o exercită, simpla impresie estetică, *artistul de geniu ştie să-şi asocieze interesele şi aspirațiile fundamentale ale umanității*.

Im. Kant a introdus în estetică teza, reluată apoi de romantici şi de alți teoreticieni ai artei şi culturii, potrivit *căreia arta ar fi singurul domeniu de manifestare a genialității*. Conform acestei teze în celelalte domenii ale creației valorice aproape orice individ bine dotat intelectul care îşi însuşeşte anumite metode şi este suficient de perseverent poate ajunge la performanță. Teza propusă de Kant este discutabilă şi a fost supusă unor critici severe de numeroşi creatori şi teoreticieni din cele mai diferite domenii ale culturii. S-a demonstrat, de exemplu, că atât creativitatea ştiințifică şi tehnică, cât şi cea filosofică prezintă numeroase similitudini cu cea artistică. Deşi presupune înzestrări native speciale, genialitatea este mai mult o problemă de stil cognitiv, de motivație şi de atitudine față de lume, viață, artă etc. decât de domeniu de manifestare. Este semnificativ în acest sens faptul că numeroşi creatori considerați geniali s-au manifestat creator şi în alte domenii decât cel care i-a consacrat.

Atributul genialității se recunoaşte, de obicei, *operelor a căror unitate decurge din sufletul original ale cărui expresii sunt*. Un suflet original ştie să selecteze şi să impună anumite valori, iar prin creația lui aspectele haotice ale vieții sunt integrate în unități expresive de mare relevanță.

Aderența mai slabă a artistului la restul omului, în cazul talentului, explică *educabilitatea acestuia*, posibilitatea lui de a face achiziții noi şi de a evolua. Geniul este însă preponderent *înnăscut şi neprogresiv*. Manifestarea sa artistică excepțională se caracterizează adesea prin *precocitate şi remarcabilă unitate stilistică*. Opera lui decurge din temeiurile individualității sale, pe când cea a talentului din straturi mai superficiale ale ființei sale, capabile de a fi modificate şi perfecționate. Pot fi educate deprinderile şi funcțiile de relație ale creatorului, nu însă şi individualitatea lui. Un artist poate învăța de la un dascăl sau de la un alt artist să vadă mai bine şi să se exprime mai precis sau mai expresiv, *nu însă să*

devină mai original.

În timp ce operele talentului au *caracter voit*, cele ale geniului au unul *cu totul natural*. În creația talentului este, de multe ori, vizibil efortul, strădiunța de a ține laolaltă şi de a conduce convergent elementele constitutive ale operei. Aceleaşi efecte sunt însă obținute de geniu în modul cel mai firesc şi cu cea mai mare uşurință. Există însă şi genii cu expresie dificilă.

Opera voită a talentului este asociată în mai mare măsură cu *conştiința*, în timp ce geniul este mai îndatorat *inconştientului* său. Factorii raționali şi cei iraționali, conştienți şi inconştienți se împletesc în creația oricărui artist, dar ponderile şi dozajul lor sunt diferite în cazul talentului sau al geniului.

B I B L I O G R A F I E

1. ALLPORT, G.W., *Structura şi dezvoltarea personalității*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1991.
2. APOLLINAIRE, G., *De la Ingres la Picasso*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
3. BAUDELAIRE, Ch., *Curiozități estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
4. BELLORI, G.P., *Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților moderni*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.
5. BLAGA, L., *Trilogia culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
6. FERRY, L., *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
7. GREIMAS, A.J., FONTANILLE, J., *Semiotica pasiunilor*, Editura Scripta, Bucureşti, 1977.
8. HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
9. JUNG, C.,G., *Puterea sufletului*, Editura Anima, Bucureşti, 1994.
10. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B., *Vocabularul psihanalizei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
11. LEROI-GOURHAN, A., *Gestul şi cuvântul*, vol. I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
12. PAPU, E., *Arta şi umanul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
13. PLATON, *Ion*, în *Opere*, vol. II, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976.
14. PLATON, *Phaidros*, în *Opere*, vol. IV, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.
15. SCHOPENHAUER, A., *Studii de estetică*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1974.
16. VIANU, T., *Tezele unei filosofii a operei*, Editura Univers, 1999.

A U T O E V A L U A R E

1. Motivați marele interes al teoreticienilor şi publicului pentru viețile artiştilor.

2. Considerați că biografia unui artist are relevanță pentru evaluarea creației sale? Motivați-vă opinia.
3. Ce părere aveți despre biografiile romanțate ale artiştilor?
4. Cum apreciați teoria lui C. Lombroso asupra personalității artistice?
5. În ce măsură credeți că permite teoria psihanalitică a artei aprofundarea problematicii creației artistice şi a personalității artistice. Argumentați-vă opinia.
6. Care sunt principalele deosebiri psiho-intelectuale dintre omul obişnuit şi artist?
7. Caracterizați intuitivitatea ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
8. Caracterizați emotivitatea ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
9. Caracterizați fantezia creatoare ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
10. Caracterizați puterea expresivă ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
11. Autoanalizați-vă personalitatea şi evaluați în ce măsură aveți înzestrare artistică.
12. Cât de riguroasă credeți că este distincția dintre talentul şi geniul artistic.
13. Care sunt principalele trăsături psiho-intelectuale ale genialității artistice.
14. Considerați că genialitatea artistică presupune o abatere de la normele normalității psihice? Motivați-vă opinia.
15. Enumerați cinci personalități din diferite arte pe care le considerați geniale. Motivați-vă opinia.
16. Realizați un eseu cu tema: *Geniu şi talent în artă*.

F. PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE

Scopurile unității didactice sunt:

- de a analiza procesul creației artistice şi a-l delimita de alte forme ale activității creatoare a omului
- de a prezenta şi caracteriza principalele etape ale procesului creator: pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

- să distingă procesul creației artistice de alte forme ale activității creatoare a omului
- să înțeleagă complexitatea şi caracterul excepțional al procesului creației artistice
- să cunoască principalele etape ale procesului creator: pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția

Structura unității didactice

Cursul 12

1. Caracterizare generală a procesului creației artistice
2. Etapele procesului creator
   - 2.1. Pregătirea operei
   - 2.2. Inspirația
   - 2.3. Invenția
   - 2.4. Execuția

Bibliografie

Autoevaluare

F. PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Creația artistică este o *activitate complexă*, care prezintă atât asemănări cât şi deosebiri în raport cu alte forme ale activității creatoare a omului. Ea presupune parcurgerea mai multor etape, caracterizate prin *acțiunea cu ponderi şi în modalități specifice a diferitelor facultăți ale personalității artistice*. Numeroşi esteticieni sunt de acord asupra faptului că principalele etape ale procesului creator sunt:

a. *Pregătirea operei* – în timpul căreia conştiința artistului acumulează, prelucrează şi dezvoltă experiențele, informațiile, deprinderile etc. şi exersează facultățile ce vor fi utilizate pentru elaborarea operei;
b. *Inspirația* – care are caracter de iluminare şi constă în sinteza spontană şi provizorie a elementelor pregătirii, fiind un act preponderent inconştient;
c. *Invenția* – reprezintă prelucrarea şi dezvoltarea sistematică a conținutului inspirației, care poate fi amplificat, transformat sau modificat, uneori sub influența altor inspirații;
d. *Execuția* – ce constă în realizarea efectivă a operei de artă, prin prelucrarea unui anumit material cu ajutorul unor procedee tehnice specifice.

Analiza estetică impune delimitarea acestor etape, făcând din ele momente succesive şi exclusive ale aceleiaşi serii. O astfel de delimitare nu este însă valabilă *decât în principiu*. De cele mai multe ori, aceste etape se *întrepătrund şi se condiționează reciproc*. Puțini sunt creatorii care mai întâi pregătesc viitoarea operă, apoi aşteaptă momentul inspirației, dezvoltă elementele acesteia în etapa invenției şi, în final, execută opera. De regulă, întregul proces al creației artistice este declanşat de inspirație. De multe ori, chiar în faza execuției numeroşi artişti constată că trebuie să se mai documenteze ori să desfăşoare alte activități specifice pregătirii operei. Pe parcursul desfăşurării acestor etape diferitele facultăți ale personalității artistice *nu sunt solicitate în egală măsură*. În anumite faze ale procesului creator intuitivitatea este mai activă, iar în altele emotivitatea, fantezia creatoare sau puterea expresivă au prioritate. Pe de altă parte, nu numai facultățile caracteristice personalității artistice sunt supuse unor astfel de variații, ci şi *funcțiile generale şi comune ale activității psihice*. Astfel, în anumite momente ale procesului creator activitatea inconştientă şi irațională este mai pronunțată, iar în altele ponderea este deținută de funcțiile conştiente şi logice.

Dincolo de toate aceste precizări şi delimitări teoretice, procesul creației artistice are o serie de particularități strict individuale ce țin de personalitatea fiecărui artist şi de unicitatea fiecărei opere. Dacă ar exista rețete garantate ale creației artistice, artiştii ar fi mai numeroşi decât contabilii şi toate creațiile artistice ar fi capodopere. Într-un anumit sens, artistul este echivalentul Demiurgului pe pământ, iar făurirea operei are ceva din miracolul şi măreția creației divine. Ca şi divinitatea, artistul trebuie să creeze, cu fiecare operă, o lume care n-a mai existat până în acel moment. Dacă absolutul este accesibil omului, arta este una dintre puținele modalități de a-l atinge. Cu certitudine, procesul creației artistice este una dintre cele mai înalte ipostaze ale activității creatoare a omului.

2. ETAPELE PROCESULUI CREATOR

2. 1. PREGĂTIREA OPEREI

De puține ori artiştii pot preciza momentul în care au început pregătirea majorității operelor lor. Adesea acest fapt s-a întâmplat foarte timpuriu, dacă luăm în considerare măsura în care creația artistică este îndatorată *primelor impresii ale copilăriei*. Artistul se deosebeşte de omul obişnuit şi prin faptul că este urmărit de copilăria sa în mult mai mare măsură decât acesta. Dacă pentru majoritatea indivizilor copilăria rămâne o vârstă mai degrabă ingrată, artistul revine necontenit la ea, pentru a găsi acolo o bună parte a materialelor constitutive ale creațiilor sale. Omul obişnuit este, de obicei, practic, trăind în prezentul care condiționează interesele lui. Pentru a te întoarce în universul de amintiri al copilăriei este necesară *o mare disponibilitate a atenției, o doză considerabilă de ingenuitate, o predispoziție către contemplarea gratuită*, care îl caracterizează, de obicei, pe artist.

Pe de altă parte, *psihanaliza* consideră că opera reprezintă corectarea sublimată a unei realități resimțite de artist ca nesatisfăcătoare. De multe ori această realitate este percepută astfel deoarece este raportată la cea a copilăriei, în care dorințele sunt foarte puternice, trăirile deosebit de intense, iar diferența dintre năzuință şi realizare este mai mică. Emil Cioran mărturisea, în acest sens, că, dacă ar fi avut o copilărie mai puțin fericită, filosofia sa nu ar fi fost atât de pesimistă. Tot ceea ce a urmat acestei copilării a fost perceput de el ca precar şi derizoriu.

În fine, *intuitivitatea copilăriei* este superioară, impresiile ei nu se amestecă şi nu se diminuează în masa noțiunilor, cum se întâmplă, de obicei, în cazul adultului. Lumea este percepută de copil în culori mai vii şi mai proaspete, reacțiile sale sunt mai sincere şi mai naturale. Este firesc deci ca artistul să revină obsesiv la începuturile vieții sale. Copilăria poate fi prezentă în operă fie *explicit*, în creații cu caracter autobiografic (Rousseau, Goethe, Tolstoi, Stendhal, Creangă etc.), fie *implicit*, prin ponderea mare acordată în operele unor creatori caracterelor de copii

(Dickens, Daudet, Dostoievski etc.). Unii artişti au dat dovezi clare de infantilism (Leonardo da Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Dali etc.).

Fără a mai lua în considerare rolul „*complexelor infantile*” în creația artistică (J.-P.Sartre, Baudelaire etc.), se impune deci principiul că *pregătirea majorității operelor de artă nu începe într-un moment precis, ci că ea se leagă prin rădăcini adânci şi difuze de primii ani ai vieții artistului*.

Peste amintirile copilăriei se suprapune apoi *întreaga experiență de viață şi culturală a creatorului*. Sute şi mii de experiențe, pe care artistul nu le-a căutat şi pe care le-a trăit fără să-şi dea seama ce vor reprezenta pentru creația sa de mai târziu, se constituie în materiale pregătitoare ale operei de artă. Faptul că faza de pregătire a operei este difuză şi coincide practic cu întreaga experiență de viață şi culturală a creatorului atestă precaritatea metodei care încearcă să identifice într-un eveniment sau un moment anume originea precisă a unei creații determinate. De multe ori artiştii înşişi sunt convinşi că un fapt sau o împrejurare anume au declanşat procesul de pregătire a uneia sau alteia dintre operele lor. În aceste cazuri ei nu conştientizează faptul că opera de artă, oricât de restrânse i-ar fi dimensiunile, se nutreşte din întreaga lor experiență de viață. Faptele sau împrejurările respective nu reprezintă decât momentele conştientizării procesului de pregătire a operei, care latent şi nedeliberat a început cu mult timp înainte.

Unii esteticieni disting între elementele pregătitoare ale operei pe cele datorate *experiențelor originare* de cele ce decurg din *experiențele culturale* ale creatorului. În timp ce experiențele originare izbucnesc din propria spontaneitate a personalității artistului şi sunt condiționate de episoadele sale biografice, cele culturale sunt dobândite prin instrucție. Evident, distincția dintre cele două tipuri de experiențe este relativă. Ele se asociază, se întrepătrund şi se condiționează reciproc. În timp ce la unii artişti este predominant originarul, la alții creația este condiționată, în primul rând, de cultură.

În afară de pregătirea *implicită şi nedeliberată* a operei, despre care a fost vorba până acum, există şi una *explicită şi expresă*, care începe, de obicei, după momentul inspirației. Ea constă în acumularea materialelor şi exersarea facultăților care vor fi implicate nemijlocit în realizarea operei respective, după ce cadrul său general a fost fixat de inspirație (de exemplu, studierea de către Sadoveanu a epocii lui Ştefan cel Mare pentru elaborarea prozei sale istorice, documentarea lui Blaga în protoistoria românească pentru compunerea piesei de teatru *Zamolxis* etc.). În toate aceste situații avem de-a face cu o acțiune deliberată şi coordonată cu o viziune stabilită în liniile sale generale. Pregătirea explicită a operei se corelează, mai degrabă, cu etapa execuției decât cu cea a începutului procesului creației. Ea este o dovadă a întrepătrunderii şi condiționării reciproce a diferitelor etape ale procesului creației artistice.

2. 2. INSPIRAȚIA

În desfăşurarea de stări sufleteşti care conduce în cele din urmă la realizarea operei de artă există, de regulă, *un moment exploziv* în care se conturează trăsăturile generale ale viitoarei creații. Conturul întrezărit în acest moment se poate modifica cu timpul, uneori în aşa măsură încât opera terminată să nu mai semene aproape de loc cu el. Tot atât de adevărat este însă şi faptul că acest moment al inspirației declanşează procesul creației şi că, fără el, activitatea de realizare a operei n-ar începe probabil niciodată. Din acest motiv, inspirația este considerată etapa cea mai importantă, dar şi cea mai misterioasă a procesului creator.

Apropierea momentului inspirației este resimțită adesea de artist ca *o stare de vagă disponibilitate creatoare, de căutare fără obiect, de nevoie de a crea neorientată încă asupra unei teme anume*. Este ca un fel de pregătire a câmpului conştiinței pentru a primi sămânța creației. Pe măsură ce momentul inspirației se apropie, adus de valul vieții inconştiente, o mare nelinişte pune stăpânire pe artist. Printre stările psihice asociate cu inspirația se pot distinge *sentimentul spontaneității, al necesității şi frenezia afectivă*. Le vom caracteriza succint.

1. Inspirația este resimțită, mai întâi, ca *o stare de spontaneitate*. Ea se poate înfățişa uneori ca soluția unei probleme ori ca slăbirea unei tensiuni. Chiar şi atunci când inspirația este precedată de o fază de pregătire conştientă, izbucnirea ei este însoțită de sentimentul spontaneității, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă şi nemijlocită. În cazul artistului inspirat lipsesc mai multe verigi ale lanțului care leagă activitatea conştientă anticipatoare de rezultatul ei tardiv şi neaşteptat, astfel încât ceea ce apare în cele din urmă este resimțit nu ca rezultat al eforturilor anterioare, ci ca o iluminare spontană, ce-l uimeşte adesea chiar pe artist. Nu-i de mirare că a fost invocate muzele, îngerii şi alte făpturi fabuloase ori terestre pentru explicarea miracolului inspirației. În astfel de situații se poate aprecia că numai începutul şi sfârşitul procesului creator sunt fixate în conştiință, în timp ce desfăşurarea sa medie aparține travaliului inconştient.

2. Sentimentul spontaneității este corelat întotdeauna cu cel al *necesității*. Inspirația izbucneşte parcă din nimic, dar cu o forță căreia artistul nu-i poate rezista. Beethoven nota pe manşeta cămăşii cele câteva note divine pe care le auzea în cele mai neaşteptate împrejurări şi care constituiau nucleul unei opere viitoare. Rilke scria în acelaşi spirit că: „O operă de artă este bună când apare cu necesitate. În acest aspect al originii sale stă valoarea ei”.

3. În fine, momentul inspirației este însoțit adesea de *frenezie afectivă*, de o efuziune de sentimente puternice. Numeroşi creatori au descris tumultul de sentimente violente care i-au răscolit în momentele de inspirație. Nietzsche şi Flaubert mărturiseau că în astfel de momente îi năpădeau lacrimile.

Dintre facultățile psihice tipice personalității artistice cele mai active în etapa inspirației sunt *emotivitatea* şi *fantezia creatoare*. Inspirația este, de obicei, o stare de moment, o iluminare instantanee, ce oferă creatorului *intuiția operei ca totalitate*. Artiştii ştiu că aceste izbucniri ale inspirației trebuie consemnate imediat pentru a nu recădea în neant. Sunt însă şi cazuri în care inspirația poate fi de mai

lungă durată, însoțind şi procesul execuției. Goethe mărturiseşte că a scris romanul *Suferințele tânărului Werther* în patru săptămâni, fără vreun plan al întregului, fără schițarea prealabilă a vreunei părți, „într-o stare asemănătoare cu a somnambulului”.

2. 3. INVENȚIA

Dacă inspirația oferă germenul viitoarei opere, *invenția îl dezvoltă*. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspirației este, de cele mai multe ori, o schemă vagă, un contur imprecis al operei. Alteori, viziunea inițială este mai consistentă, dar totuşi destul de săracă pentru ca viitoarea operă să găsească în ea întreaga substanță de care are nevoie. De aceea motivul inspirației trebuie dezvoltat sistematic, antrenându-se îndeosebi facultățile reflexive ale creatorului. Acest lucru se poate realiza în diferite modalități.

1. Uneori invenția constă în *elaborarea detaliilor unității intuite în momentul inspirației*. În aceste cazuri se procedează deci de la ansamblu la detalii. Această elaborare poate fi preponderent spontană sau preponderent reflexivă. Mozart mărturisea, de exemplu, că din momentul în care simțea ansamblul unei creații, diferitele sale părți se înlănțuiau spontan, lucrarea extinzându-se progresiv şi devenind din ce în ce mai coerentă estetic. Alți artişti au înfățişat procesul creator ca înlănțuire riguroasă de raționamente. Aşa susținea, de exemplu, E.A. Poe în analiza estetică pe care a făcut-o poemului său „*Corbul*”.

2. Alături de invenția care procedează de la unitate la detalii, poate fi parcurs şi drumul invers, *de la detalii la unitate*. Din viziuni fragmentare sau din intuiții izolate se întregeşte cu timpul o unitate determinată. De exemplu, Marin Preda a unificat în romanul „*Moromeții*” o serie de motive şi teme dezvoltate anterior în unele dintre nuvelele sale.

3. În alte cazuri, artistul porneşte, sub impulsul unei prime inspirații, de la o anumită unitate globală, dar, pe parcursul desfăşurării invenției, ca urmare a altei inspirații, îi substituie o altă viziune de totalitate. Acest procedeu de invenție este numit de esteticieni *dezvoltarea prin transformare*. De exemplu, inițial Ema Bovary, personajul principal al romanului lui G. Flaubert „*Madame Bovary*”, trebuia să devină o bătrână devotată şi castă. Acest personaj va fi realizat de Flaubert în nuvela „*O inimă simplă*”. Sub influența altei viziuni a operei Ema Bovary a devenit provinciala nefericită şi romantică pe care o cunoaştem.

4. Alteori substituția nu ajunge să se consume şi noua viziune, apărută pe parcursul dezvoltării celei vechi, intră ca un episod, mai mult sau mai puțin important, în unitatea planului întrezărit sub influența inspirației inițiale. Acest tip de invenție se numeşte *dezvoltarea prin deviere*. El este ilustrat de toate operele care conțin episoade neunificate deplin, toate creațiile literare, muzicale sau chiar plastice ca căror structură este divergentă. De exemplu, Dostoievski a inclus în romanul „*Frații Karamazov*” parabola „*Marelui Inchizitor*”, care nu se integrează în ansamblul romanului, putând fi considerată chiar o operă de sine stătătoare.

5. Pot exista şi cazuri în care viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi, nu o înlocuieşte pe aceasta şi nici nu i se substituie în cadrul unei unități precare, ci constituie nucleul unei opere diferite. Acest procedeu de invenție este numit *dezvoltarea prin bifurcare*. R. Wagner povestea că poemul simfonic „*Moartea lui Siegfried*” debuta într-o primă fază a invenției cu nişte scene care nu se integrau în viziunea estetică sugerată de inspirația inițială. Scenele respective au fost eliminate, dar au constituit nucleul unei alte lucrări „*Amurgul zeilor*”.

Acestea sunt principalele procedee ale inovației. Artistul şi-a definitivat viziunea asupra structurii operei şi şi-a limpezit toate detaliile ei. El mai trebuie doar *să o realizeze efectiv* prin prelucrarea unui material determinat, adică să-i confere o formă comunicabilă. Toate etapele procesului creator înfăţişate până acum se desfăşoară *exclusiv în sufletul artistului*. Ele nu sunt însă niciodată atât de clar delimitate cum par când le abordăm din perspectivă didactică. În realitate, invenția este de puține ori un proces integral anterior execuției. Sunt rare cazurile de artişti care încep execuția operei numai după ce au definitivat invenția în toate detaliile ei. Majoritatea artiştilor inventează executând şi execută inventând, ba chiar pot să desăvârşească anumite componente ale pregătirii operei în etapa execuției ei.

2. 4. EXECUȚIA

Prin execuție se înțeleg *toate actele prin intermediul cărora artistul reuşeşte să organizeze viziunea sa artistică internă asupra operei într-o expresie comunicabilă*. Interesul artistului se concentrează în această etapă finală a procesului creator în direcția unei „citiri” cât mai exacte în sine şi în aceea a realizării unei expresii accesibile şi altor oameni. Facultatea artistică implicată prioritar în etapa execuției este *puterea expresivă*. Artistul încearcă acum să-şi împărtăşească viziunea sa estetică celor care el doreşte să-i recepteze opera. În acest scop el *prelucrează un anumit material concret sau un material de imagini* astfel încât aceste materiale să-i exprime şi să-i comunice viziunea artistică a operei. Execuția oricărei opere de artă se realizează în prezența a *doi martori invizibili*: *propria conştiință a artistului* şi *reprezentarea unui anumit public*, pe care artistul doreşte să-l impresioneze prin creația sa. După cum acest public este imaginat ca mai larg şi mai eterogen sau mai restrâns şi mai apropiat de felul de a fi al artistului, el va face un efort mai mare sau mai mic pentru a-şi trece opera în expresie. Cu alte cuvinte, mai devreme sau mai târziu artistul trebuie să-şi răspundă la întrebarea: *pentru cine creez?* Dacă răspunsul său este: doar pentru mine, riscă să rămână singurul receptor al operei sale. Dacă răspunde: doar pentru cei inițiați, e foarte probabil ca opera sa să aibă un ecou limitat, iar, dacă este scriitor îi va fi greu să găsească un editor dispus să i-o tipărească. În fine, dacă răspunsul este: pentru toată lumea, s-ar putea să nu mulțumească pe nimeni! Fiecare dintre răspunsuri angajează responsabilitatea artistului şi condiționează capacitatea de difuzare a

operei sale.

Pentru a fi comunicată *opera trebuie să constituie o unitate* şi, de fapt, preocuparea majoră a artistului în această etapă a creaţiei este *să pună în legătură diferitele elemente ale operei sale* şi *să le integreze într-o structură coerentă estetic*. Artistul nu trebuie să piardă nici un moment din vedere această raportare a părţilor la întregul operei. Dacă preocuparea sa în această direcţie slăbeşte, capacitatea de difuzare a operei este afectată. Cea mai mare parte a publicului nu acceptă şi nu reţine decât creaţii care prezintă o anumită unitate, respingându-le pe cele dezorganizate şi incoerente. Nevoia de a pune în relaţie, de a adapta şi armoniza detaliile compoziţionale a fost frecvent invocată de artiştii care şi-au descris travaliul creaţiei operei. Pentru exemplificarea acestei preocupări majore a artiştilor, Tudor Vianu a comparat în „*Estetica*" sa cele opt variante succesive ale elaborării sonetului eminescian „*Trecut-au anii*". Cu fiecare dintre ele, opera a devenit mai limpede, mai armonioasă şi mai coerentă estetic.

Extensiunea operei de artă este, în cazul majorităţii artiştilor, *rezultatul unei evaluări estetice*. Subiectul, modalitatea de tratare, procedeele artistice utilizate etc. impun o dimensiune optimă a operei. Artistul simte, de cele mai multe ori, această dimensiune şi, în consecinţă, ştie când opera respectivă este terminată. În opoziţie cu această situaţie generală, P. Valéry scria că: „Un poem nu este niciodată terminat. Un accident îl determină totdeauna, dăruindu-l publicului: oboseala, cererea editorului sau încolţirea unor poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei…nu ne spune că n-ar putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximaţie sau ca originea unei cercetări noi". Poziţia lui Valéry este contrazisă însă de experienţa artistică curentă. Se vorbeşte, în acest sens, frecvent despre opere care au părţi abia schiţate sau lungite exagerat, despre artişti care n-au valorificat suficient posibilităţile subiectelor pe care le-au tratat, despre opere care au incoerenţe stilistice etc.

În fine, *activitatea de execuţie a operei se împleteşte frecvent cu cea a invenţiei*. Transformările, deviaţiile, bifurcările etc. prezentate în cadrul analizei invenţiei sunt, de cele mai multe ori, concomitente cu efortul de execuţie a operei. Execuţia poate avea, la rândul său, o influenţă benefică sau poate afecta întregul proces al creaţiei artistice. Numeroşi artişti au mărturisit că au resimţit o mare diferenţă între opera aflată în faza invenţiei şi cea rezultată în urma execuţiei.

B I B L I O G R A F I E

1. ARGAN, G.C., *Căderea şi salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
2. BAUDELAIRE, CH., *Curiozităţi estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
3. BERGER, R., *Artă şi comunicare*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
4. BLAGA, L., *Probleme estetice*, în *Opere*, vol. 7, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

5. BRION, M., *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
6. DUFRENNE, M., *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
7. FLORIAN, M., *Metafizică şi artă*, Editura Echinox, Cluj, 1992.
8. FRANCASTEL, P., *Pictură şi societate*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
9. FREUD, S., *Scrieri despre literatură şi artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
10. GHYKA, M., *Estetică şi teoria artei*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.
11. GRENIER, J., *Arta şi problemele ei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
12. MOCANU, T., *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
13. MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
14. MULLER, J.-E., *Arta modernă*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.
15. RALEA, M., *Prelegeri de estetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
16. RODIN, A., *Arta*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

A U T O E V A L U A R E

1. Precizaţi asemănările şi deosebirile dintre procesul creaţiei artistice şi alte forme ale activităţii creatoare a omului.
2. În ce măsură consideraţi că este oportună delimitarea mai multor etape ale procesului creaţiei artistice?
3. Care sunt principalele etape ale procesului creaţiei artistice?
4. Care sunt cele mai importante activităţi desfăşurate de artist în etapa pregătirii operei de artă?
5. Evaluaţi şi motivaţi importanţa copilăriei artistului pentru procesul creaţiei operelor sale.
6. Propuneţi o definiţie inspiraţiei artistice şi apreciaţi importanţa acestui moment al procesului creaţiei artistice.
7. Care consideraţi că sunt cauzele dificultăţii explicării raţionale a fenomenului inspiraţiei?
8. Care sunt principalele stări psihice asociate cu inspiraţia?
9. Cum explicaţi sentimentul spontaneităţii creatoare trăit de artist în momentul inspiraţiei?
10. În ce constă sentimentul necesităţii resimţit de artist în momentul inspiraţiei?
11. Cum explicaţi frenezia afectivă trăită de artişti în momentele de inspiraţie?
12. Ce este invenţia artistică?
13. Care sunt principalele procedee ale invenţiei artistice?
14. Care sunt cele mai importante activităţi desfăşurate de artist în etapa execuţiei operei?
15. Care sunt principalii factori care condiţionează extensiunea unei opere de artă?
16. Apreciaţi ponderea factorilor raţionali şi iraţionali în diferitele etape ale

procesului creației artistice.

17. Realizați un eseu cu tema: *Inspirație şi transpirație în procesul creației artistice*.

G. RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

Scopurile unității didactice sunt:

de a prezenta procesul receptării operei de artă
de a caracteriza atitudinea estetică în receptarea artei
de a analiza percepția estetică şi a o deosebi de percepția comună
de a examina mecanismele perceptive caracteristice receptării estetice a operelor de artă
de a evidenția importanța primei impresii în receptarea operei de artă
de a delimita componenta extraestetică a procesului receptării operei de artă de cea estetică
de a identifica sursele satisfacțiilor estetice şi a forma deprinderi de amplificare a lor
de a prezenta şi analiza fenomenul kitsch şi de a propune o terapie anti-kitsch

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

să înțeleagă particularitățile receptării operei de artă
să adopte atitudinea estetică în receptarea operelor de artă
să-şi formeze sau să-şi dezvolte deprinderile reclamate de percepția estetică a operelor de artă
să fie capabili să adopte conduite perceptive adecvate receptării estetice a operelor de artă
să distingă componenta extraestetică a procesului receptării artei de cea estetică
să conştientizeze sursele satisfacțiilor estetice şi să devină capabili să şi le amplifice
să fie capabili să identifice, să evite şi să combată kitsch-ul

Structura unității didactice

Cursul 13

1. Caracterizare generală a procesului receptării artei
2. Atitudinea estetică în receptarea artei
3. Percepția estetică

    Cursul 14

4. Prima impresie în receptarea artei
5. Componentele receptării operei de artă

    Componenta extraestetică

    Componenta estetică

6. Izvoarele satisfacțiilor determinate de receptarea artei
7. Kitsch-ul – simptom al devalorizării artei

Bibliografie

Autoevaluare

G. RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Receptarea artei este nu numai *una dintre temele majore ale gândirii estetice* şi o *preocupare constantă a artiştilor*, ci şi *principalul factor al capacităţii de difuziune socială a artei*. Rezervele sau chiar ostilitatea unor indivizi ori întregi categorii de receptori faţă de anumite arte, genuri, modalităţi de expresie, stiluri artistice etc. se explică, de cele mai multe ori, *prin diferite blocaje ale mecanismelor de receptare* a operelor respective. Acestea îşi pot avea cauzele fie în ermetismul unor opere, fie în carenţele promovării lor, fie în inerţia ori precaritatea instrucţiei şi sensibilităţii artistice a publicului etc.

Estetica tradiţională reducea procesul receptării artei la o singură componentă a sa de natură afectivă: *emoţia artistică*. Acesteia îi erau atribuite două însuşiri: *caracterul instantaneu* şi *intensitatea*. Se considera că receptarea artei ar avea capacitatea să reveleze într-o formă intuitivă, instantaneu şi cu mare intensitate substratul metafizic al lumii. Prin artă omul s-ar integra într-o ordine a spiritului, ar avea acces nemijlocit la perfecţiune, absolut şi eternitate. Sensibilitatea artistică ar deveni astfel *o dimensiune ontologică exclusivă şi fundamentală a condiţiei umane* denumită în secolul al XX-lea de esteticianul francez Luc Ferry „*homo aestheticus*”. Substratul metafizic al lumii ar mai putea fi dezvăluit într-o manieră discursivă, laborioasă şi mai puţin pregnantă şi de către *filosofie*. Ceea ce filosofia demonstrează, argumentează, explică etc. prin demersuri dificile şi cu grad înalt de abstractizare, arta ar reuşi să reveleze nemijlocit şi cu mare expresivitate. Estetica tradiţională a surprins şi teoretizat deci exclusiv componenta emoţională a procesului receptării artei.

Gândirea estetică contemporană apreciază că perceperea operei de artă determină, într-adevăr, de multe ori, în receptor *o primă reacţie afectivă*, rapidă şi mai mult sau mai puţin intensă. Dincolo de aceasta se desfăşoară însă *numeroase acte şi procese care necesită timp* şi au o certă *coloratură raţională*, în absenţa cărora receptarea operei rămâne superficială.

Estetica tradiţională considera şi că receptarea artei ar fi cu atât mai pertinentă cu cât receptorul *ar reuşi să elimine orice componentă intelectuală* care o însoţeşte sau îi este asociată. În realitate, rezonanţa afectivă a operei de artă este însoţită şi chiar amplificată de *o complicată reţea de acte şi fapte intelectuale*. O

receptare superioară a artei presupune *o conştiinţă informată şi educată*. Satisfacţia spirituală determinată de receptarea operei de artă este proporţională cu luciditatea cu care este *stăpânită intelectual* şi cu capacitatea receptorului de integrare a ei atât în *universul axiologic căruia îi aparţine, cât şi în cel personal*.

Se poate aprecia deci că frumosul şi, mai ales, frumosul artistic nu determină o singură emoţie estetică, ci o multitudine de trăiri estetice simultane cu durata perceperii sale şi, adesea, chiar ulterioare acesteia. De asemenea, starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci ea include şi este amplificată de o complicată reţea de acte raţionale.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN RECEPTAREA ARTEI

Nu numai operele de artă, ci, în principiu, orice obiect, creaţie, fapt, eveniment etc. poate fi valorizat estetic. Operele de artă se caracterizează însă prin faptul că *sunt create deliberat pentru a fi valorizate estetic*. O astfel de valorizare nu este însă un act automat al spiritului. Acţiunea de valorizare estetică presupune *un element volitiv, hotărârea de comportare estetică, atitudinea estetică*. Ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică o serie de *inhibiţii* şi de *impulsuri*.

A. Principalele *inhibiţii* pe care le reclamă atitudinea estetică sunt:

a. *Conştientizarea şi eliminarea prealabilă a oricărui interes practic faţă de opera de artă*. Dorinţa de posesiune, teama sau speranţa, aprobarea sau dezaprobarea morală ori socială, pietatea religioasă etc. ce pot fi inspirate de obiectele pe care le percepem sunt tot atâţi factori perturbatori ai atitudinii estetice. Deoarece operele de artă conţin, în afara componentei lor propriu-zis estetice, şi numeroase elemente extraestetice, controlarea reacţiilor pe care acestea le pot determina este adesea foarte dificilă. De aceea *atitudinea estetică reclamă o supraveghere permanentă a atenţiei, o putere de a controla şi alege, funcţionarea continuă a unei cenzuri, pe care spiritul nu o găseşte întotdeauna cu uşurinţă.*
b. O altă inhibiţie pe care atitudinea estetică o solicită este cea legată de *deprinderea perceperii preponderent intelectuale a obiectelor*. În mod spontan suntem tentaţi să percepem nu atât obiectele ca atare, cât semnificaţiile lor intelectuale. Înţelegem mai mult decât vedem, auzim sau simţim. Atitudinea estetică presupune însă prioritar *contactul nemijlocit al organelor de simţ cu realitatea*. În măsura în care reacţionăm preponderent intelectual faţă de opera de artă devenim incapabili de atitudine estetică şi suntem excluşi de la receptarea estetică a artei.

Prin aceste inhibiţii selective, atitudinea estetică poate fi caracterizată ca *o stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală şi intelectuală*. Cine nu reuşeşte să facă linişte în sine nu poate percepe glasurile artei. Tumultul interior le acoperă. Doar pacea sufletului le scoate în relief. Receptorul operei de artă trebuie

să opereze în sine acel *catharsis*, acea purificare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei asupra receptorului, cum considera Aristotel, ci şi *o condiție a receptării ei*. De aceea oamenii brutali, sufletele grosolane, indivizii copleşiţi de lupta pentru supraviețuire etc. nu pot adopta niciodată atitudinea estetică. Frumusețea lumii şi a artei rămâne opacă pentru ei. Dimpotrivă, securitatea existențială, armonia internă, disponibilitatea pentru contemplarea gratuită şi un anumit grad de rafinament spiritual sunt condiții indispensabile pentru a putea sesiza şi valoriza adecvat frumusețea.

B. Atitudinea estetică presupune însă şi o serie de *impulsuri*. Cele mai importante dintre ele sunt:

a. *Deprinderea sufletului de a se dărui aspectului perceptibil a lumii*. Angrenați în activitățile cotidiene, care le solicită luciditate şi randament, majoritatea indivizilor nu reuşesc să mai sesizeze detaliile lucrurilor, bogăția lor de forme, culori şi nuanțe. Fiind deprinse să asigure, cu precădere, adaptarea rapidă şi eficientă la solicitările ambianței, simțurile îşi diminuează într-o măsură mai mare sau mai mică acuitatea, astfel încât aspectele superficiale ale lucrurilor nu mai sunt, adesea, nici măcar sesizate, interesul concentrându-se spre ceea ce este necesar şi esențial în lucrurile pe care le percepem sau în situațiile în care suntem implicați. În receptarea artei *detaliul este însă esențial*.
b. *Efortul de adaptare a răbdării şi interesului receptorului la particularitățile temporale ale operei şi la tipul de sensibilitate a cărui expresie ea este*. Receptarea oricărei opere de artă presupune atât o durată optimă, necesară explorării sau urmăririi conținutului său, cât şi adecvarea interesului receptorului ritmului impus de autor şi tipului de sensibilitate a cărui expresie este opera respectivă. Un roman de mari dimensiuni, o simfonie sau un tablou de mare complexitate compozițională reclamă o durată mai mare de timp fizic pentru urmărirea conținutului lor decât o schiță umoristică, un şlagăr la modă sau un spot publicitar. Ele se pot caracteriza şi prin anumite fluctuații de ritm al acțiunii, evenimentelor sau stărilor reprezentate etc. de care receptorul trebuie să țină seama. De asemenea, orice operă de artă este expresia unui anumit tip de sensibilitate, care poate diferi foarte mult de cel al receptorului. De multe ori receptorul contemporan nu mai are nici timpul fizic, nici starea de spirit necesare receptării unor capodopere artistice create în epoci caracterizate prin alte ritmuri temporale sau alte tipuri de sensibilitate. Cine mai citeşte astăzi, de exemplu, poemele homerice ori literatura română veche, nu din obligație, cum se întâmplă cu studenții facultăților de litere, ci din interes estetic? Evident, sensibilitatea receptorului de artă contemporan este sensibil diferită de a vechilor greci ori a primilor cititori ai cronicarilor, dar cel care pierde este el. În astfel de cazuri receptorul trebuie să conştientizeze faptul că ignorarea unor astfel de opere îi sărăceşte universul spiritual şi sensibilitatea. De aceea el trebuie să facă

efortul să le recepteze potrivit particularităților lor temporale şi tipului de sensibilitate ale cărui expresii sunt. Receptorul de artă experimentat poate găsi mari satisfacții estetice în creații care par începătorilor şi, cu atât mai mult, neinițiaților anoste sau vetuste. Evident, astfel de eforturi se justifică numai în măsura în care receptorul este interesat de operele respective.

În privința duratei şi stării de spirit optime necesare receptării operei de artă se impune şi constarea că indivizii al căror interes artistic este needucat şi accidental nu ajung să aibă niciodată experiențe artistice adecvate. Astfel, orice turist român care ajunge la Paris vizitează aproape obligatoriu Muzeul Louvre, fără să fi vizitat însă niciodată Muzeul de Artă al României, alt muzeu de artă din România sau, cel puțin, o expoziție de artă. Nimeni nu are însă la Paris mai mult de câteva ore pe care le poate consacra artei. Începe atunci o adevărată alergătură prin galeriile Louvre-ului, căci turistul are pretenții exhaustive. Receptarea adecvată a comorilor artistice ale acestui faimos muzeu necesită însă, chiar şi în cazul amatorilor de artă experimentați, cel puțin 3 – 4 zile, fără a avea niciodată certitudinea că ai văzut tot şi, mai ales, că ai acordat, cel puțin capodoperelor, răgazul şi interesul pe care le merită. De asemenea, este bine de ştiut că interesul artistic nu se poate menține la cote optime mai mult de câteva ore. Desigur, este bine ca un număr cât mai mare de oameni să viziteze Muzeul Louvre sau orice alt mare muzeu de artă al lumii, deşi pentru mulți aceasta va rămâne singura experiență artistică. Poate însă că unora ea le va deschide apetitul pentru artă!

Se poate aprecia că, în timp ce *atitudinea practică* reacționează activ față de datele realității, iar *atitudinea teoretică* le prelucrează intelectual, *atitudinea estetică* le percepe pur şi simplu. Ființa orientată estetic nu doreşte nici să stăpânească realitatea, nici s-o modifice sau s-o exploateze, nici să-i înțeleagă structura şi legitățile, ci *numai să se bucure de simpla ei existență, în expresia sa sensibilă*.

3. PERCEPȚIA ESTETICĂ

Modul în care lumea îi apare omului este condiționat fundamental de *aparatul său perceptiv nativ*, adică de numărul şi de acuitatea organelor sale de simț. Acestea sunt rezultatul unei evoluții naturale şi culturale îndelungate şi prezintă variații sensibile nu numai de la epocă la epocă şi de la cultură la cultură, ci şi de la individ la individ, în funcție de trăsăturile sale de personalitate şi de devenirea sa socio-culturală. Umanității i-au trebuit mult timp şi o înaltă capacitate de reflecție teoretică pentru a ajunge să înțeleagă *cum cunoaşte realitatea*. La nivelul cunoaşterii comune există convingerea spontană că *lumea este aşa cum îi apare fiecărui individ*. Mărturia simțurilor este considerată suprema dovadă a certitudinilor despre realitate. Deşi a fost prefigurată încă din antichitate de către

Aristotel, expresia teoretică sistematică a acestei convingeri a apărut abia în filosofia empiristă a epocii moderne în aşa-numita *teorie a „conştiinței oglindă”*. John Locke, principalul teoretician al empirismului englez al secolului al XVII-lea, era încredințat că, în condiții de normalitate perceptivă şi psihică, simțurile îi transmit omului imaginea fidelă a realității.

Momentul decisiv al procesului descifrării specificului mecanismului cognitiv uman este reprezentat de filosofia lui Immanuel Kant. În opera sa capitală, „*Critica rațiunii pure*”, el a operat distincția teoretică fundamentală dintre *noumen* sau *lucru în sine* şi *fenomen* sau *lucru pentru noi*. *Noumenul* ar reprezenta modul în care lumea există în sine, adică independent de activitatea umană de cunoaştere, iar *fenomenul* modul în care lumea îi apare omului în procesul cunoaşterii. Deşi această distincție are faima de a fi printre cele mai ininteligibile dintre cele imaginate de filosofi, ea este mai simplă decât pare. În esență, ea exprimă, din punctul de vedere care ne interesează în acest context, faptul că *modul în care lumea îi apare omului în procesul cunoaşterii este condiționat nu numai de felul în care este ea (lumea), ci şi de felul în care este el (omul).* Cu alte cuvinte, *omul nu poate sesiza din realitate decât ceea ce şi atât cât îi permite aparatul său cognitiv*. La nivel strict perceptiv, aceasta înseamnă că noi *nu putem cunoaşte din realitate decât ceea ce ne oferă cele cinci simțuri* (văz, auz, miros, gust, pipăit) cu care suntem echipați nativ. Aceste simțuri ne dezvăluie însuşiri diferite ale realității, au acuități perceptive specifice şi cunosc variații sensibile de la individ la individ. În principiu, nu este exclus ca lumea să aibă şi ale calități sau însuşiri pe care oamenii nu le pot percepe deoarece nu au simțuri specializate adecvate lor. În termeni kantieni, aceasta înseamnă că în plan perceptiv omul nu are acces nemijlocit la *noumen*, adică la lume ca atare, ci doar la *fenomen*, adică la modul în care lumea îi apare în urma prelucrării şi organizării informațiilor strict perceptive care-i parvin prin simțuri de la realitate de către structurile sale mentale şi de personalitate.

Cercetările ulterioare de psihologia percepției au aprofundat cunoaşterea aparatului perceptiv uman. S-a conturat astfel concluzia că *în cea mai elementară percepție este implicată nu numai personalitatea umană în ansamblul său, ci şi întreaga experiență de viață şi culturală anterioară a individului*. De asemenea, *simțurile funcționează sub conducerea şi coordonarea rațiunii*, care organizează şi semnifică percepțiile potrivit propriilor sale tipare. Capacitatea de semnificare verbală este, din acest punct de vedere, esențială, întrucât *fiecare percepție este „tradusă” spontan în plan mental în limbajul verbal*. Extensia şi precizia acestuia condiționează deci ce şi cât putem percepe din realitate. Filosoful austriac Ludwig Wittgenstein a exprimat deosebit de expresiv această subtilă observație într-una dintre cele mai faimoase propoziții ale filosofiei secolului al XX-lea: „*Limitele limbajului meu sunt limitele lumii mele*”.

În conținutul percepției reale ne este dată întotdeauna *o structură complexă*, un ansamblu plastic care nu coincide niciodată cu ceea ce este nemijlocit perceput. Nu vedem niciodată pur optic, nu auzim pur acustic, nu mirosim pur olfactiv etc.,

ci, de fiecare dată, completăm percepţiile respective pe baza experienţei perceptive şi culturale anterioare, le corelăm şi le unificăm. „Vedem” într-o piatră duritatea şi vechimea sa multimilenară, într-o floare sau într-un fluture viaţa care palpită în moduri diferite în fiecare dintre ele. În silueta sau în chipul unui om „vedem” şi ceva din personalitatea şi poate chiar din destinul său etc. La fel, în privinţa auzului: la auzul unor paşi într-o cameră alăturată, vedem parcă şi persoana respectivă, putem recunoaşte pe cineva după sunetul paşilor săi etc. Deşi au aporturi perceptive mai reduse, mirosul, gustul şi pipăitul nu se limitează, nici ele, la simpla impresie senzorială. Mirosul unei portocale ne evocă o întreagă lume exotică, un gust rafinat sau o senzaţie tactilă delicată pot avea conotaţii ce pot implica întreaga personalitate etc. Cu atât mai mult când sunt educate, aceste simţuri ne pot dezvălui adevărate universuri, pe care cei mai mulţi oameni nici măcar nu le bănuiesc, cum ar fi, de exemplu, universul parfumurilor. Nici una dintre aceste însuşiri nu este dată nemijlocit în actul percepţiei. *De fiecare dată completăm informaţiile perceptive nemijlocite, le corelăm şi le unificăm în funcţie de experienţa anterioară, personalitatea, cultura, interesele etc. noastre*. Datele percepute nemijlocit sunt *integrate întotdeauna în nişte pattern-uri*, care există dinainte în conştiinţa noastră. Acestea se constituie progresiv în procesul socializării pe baza interacţiunilor tipice ale omului cu lumea şi cu semenii şi reprezintă *tiparele în care sunt înglobate datele care îi parvin de la realitate pe calea simţurilor*. Aceste operaţii *se declanşează spontan*, în chiar momentul percepţiei, nefiind asocieri realizate ulterior de raţiune, astfel încât nici nu mai suntem conştienţi de ele, fiind încredinţaţi că percepem fapte sau evenimente care nu pot fi percepute. În special *în cazul perceperii oamenilor prevalează întotdeauna adaosul subiectiv de elemente imperceptibile*. Uităm adesea chipul unei persoane pe care am cunoscut-o cândva, dar nu şi impresia pe care ne-a lăsat-o, care poate persista multă vreme în amintirea noastră. Percepţia umană se caracterizează deci printr-o *permanentă pătrundere a intuiţiei dincolo de ceea ce este nemijlocit perceptibil*.

Ceea ce este valabil pentru percepţia comună este, cu atât mai mult, valabil pentru cea *estetică*. În cazul ei *ceea ce se percepe şi se simte în plus faţă de ceea ce este nemijlocit perceptibil este esenţial*. În percepţia comună a omului modern, în raport cu cel primitiv, tonalităţile afective ale percepţiei sunt mult diminuate. El are o atitudine pronunţat obiectivă faţă de realitate. Cu totul altfel stau lucrurile în percepţia estetică. O condiţie prealabilă a ei este *efortul de contracarare a acestei tendinţe* şi revenirea, într-un anumit sens, *la atitudinea primitivă în faţa lumii*. Această exigenţă se referă nu la atitudinea animistă faţă de realitate sau la spaimele omului primitiv în faţa forţelor naturii, ci la *coloratura afectivă a percepţiei*. Pentru percepţia estetică „*răceala*” nuanţelor verzui – albastre şi „*căldura*” celor roşietice sau galben – castanii, „*moliciunea*” sunetelor armonioase şi „*asprimea*” celor stridente, senzualitatea sau austeritatea formelor etc. devin din nou esenţiale. Cu ajutorul său omul contemporan retrăieşte înfiorarea în faţa cerului înstelat, extazul

apusului de soare, misterul pădurii seculare, frumusețea tragică a toamnei etc. Cu atât mai mult, în cazul receptării operelor de artă, *componenta emotivă a percepției este esențială*. Întoarcerea percepției estetice la atitudinea primitivă nu înseamnă, evident, revenirea la înțelegerea arhaică a lumii înconjurătoare, care, de altfel, în cazul omului modern cultivat, nici nu mai este posibilă.

În atitudinea estetică percepția nu se mai concentrează asupra conexiunii obiective a lucrurilor, ci spre o altă conexiune, care există *numai în raport cu subiectul* şi cu felul său de a simți lumea. Elementul emoțional al percepției îşi reintră în drepturile sale originare, este eliberat şi trece din nou în prim-plan. O bogăție nebănuită de nuanțe, fapte şi trăiri ne este astfel revelată, iar hotarele a ceea ce poate fi simțit şi exprimat sunt împinse atât de departe cât permite sufletul fiecărui receptor.

Atitudinea estetică în fața lumii şi a artei are şi ceva din *jocul copiilor*. În acesta se manifestă o conştiință încă apropiată de cea originară şi o conduită pronunțat creatoare, înrudită cu cea estetică. Lucrurile sunt înzestrate în joc cu tonalitățile afective ale percepției, sunt percepute în mare măsură antropomorf, le sunt atribuite simțăminte morale, fiind considerate „bune” sau „rele”. Copilul are însă simțul realității corespunzător vârstei sale, el ştie că jocul este o convenție, ale cărei reguli le acceptă cu seriozitate, dar revine la realitate atunci când jocul încetează. Adultul devine însă, de cele mai multe ori, „serios” şi „grav”, consideră jocul o conduită infantilă, îşi cenzurează creativitatea, pe care procesul socializării o descurajează sistematic. Percepția estetică presupune *efortul de regăsire a copilului* din receptorul de artă, stimularea creativității, naivității şi disponibilității lui ludice. Ca şi jocul, *arta este o convenție*, iar acceptarea regulilor sale condiționează capacitatea de receptare adecvată a ei.

Esențială este în percepția estetică şi ceea ce s-ar putea numi *transcendența percepției*. În această sintagmă termenul *transcendență* este utilizat cu semnificația sa etimologică de *trecere dincolo* (cf. lat. *transencendere* – trecere dincolo). Transcendența percepției se referă la *plusul de elemente adăugate de subiect obiectului perceput*, elemente care nu sunt date nemijlocit în actul percepției, deoarece nu sunt accesibile simțurilor, dar *sunt resimțite de el ca aparținând obiectului respectiv*. Percepția estetică transcende deci ceea ce este nemijlocit perceptibil şi devine *revelatoare*: în săritura căprioarei avem revelația grației, în zborul păsărilor pe cea a libertății, într-un gest al omului pe cea a unei stări a lui etc. *Sentimentul revelației este fundamental în percepția estetică* întrucât el ne dezvăluie ceea ce nu este accesibil nemijlocit simțurilor.

În percepția estetică *detaliul este esențial*. Vederea şi auzul estetic sunt intensificate într-o altă dimensiune decât vederea şi auzul practic. Ele sunt *amplificate calitativ*, în sensul că *sesizează ceea ce este trecut de obicei cu vederea*, aspectele obiectelor pe care simțurile practice nu le înregistrează. Micile amănunte ignorate de atitudinea practică au, o dată sesizate, o mare forță de dezvăluire a nesesizabilului, a fondului ascuns al lumii. Cu cât amănuntele sunt mai lipsite de

importanță pentru percepția comună, cu atât forța lor revelatoare este mai mare pentru cea estetică.

Percepția estetică a artei impune şi distincția dintre *prim – planul* şi *planul din spate* al operei de artă. *Prim – planul* operei este întotdeauna o plăsmuire sensibilă, materială, accesibilă nemijlocit percepției. *Planul din spate*, numit şi *planul apariției*, este reprezentat de *conținutul spiritual al operei*, care este ideal, adică nu este dat nemijlocit în actul percepției, dar este mijlocit de prim – plan. Cele două planuri ale operei de artă au deci *moduri de existență diferite*, astfel încât *unitatea lor este o curiozitate*. Ne dăm seama de acest lucru dacă vom compara unitatea lor cu a celor două planuri ale cuvintelor sau conceptelor. Şi în cazul acestora putem distinge între prim – plan, reprezentat de *semn* şi planul din spate, reprezentat ce *semnificație*. Legătura dintre cele două planuri este, în cazul cuvintelor sau conceptelor, *convențională*. Este semnificativ în acest sens faptul că în limbi diferite aceloraşi semnificații le corespund semne diferite. În percepția estetică a operelor de artă *unitatea celor două planuri este solidă şi de sine stătătoare*. În timp ce *opera de artă îşi are semnificația în ea însăşi, cuvântul sau conceptul o au în afara lor*. Opera de artă este un întreg în care cele două planuri sunt atât de solidare încât, pentru revelarea conținutului său spiritual, cel care o contemplă *nu are nevoie de nici o conexiune exterioară*. Bogăția plăsmuirii sensibile din primul plan este suficientă pentru revelarea tuturor legăturilor necesare dezvăluirii planului din spate. Tot ceea ce se poate simți şi trăi față de operă *îşi are temeiul în ea însăşi*. De aceea *arta este un limbaj universal* care-i leagă pe toți oamenii, indiferent de epocă, etnie sau civilizație.

Înțelegerea mecanismelor percepției estetice şi deprinderea receptorului de stăpânire şi orientare a funcționării lor îi oferă posibilitatea *să adopte o conduită perceptivă adecvată față de opera de artă*. El ştie *ce* trebuie să urmărească într-o operă de artă şi *cum* să facă acest lucru. Abia acum el este în măsură să o recepteze corect. Cât de departe va ajunge în acest proces şi cât de mari vor fi satisfacțiile pe care le va avea sunt întrebări ale căror răspunsuri depind atât de specificul fiecărei opere, cât şi de sensibilitatea, cultura şi perseverența sa.

4. PRIMA IMPRESIE ÎN RECEPTAREA ARTEI

Receptarea estetică este *un proces ce se desfăşoară în timp*. De regulă, există însă *o impresie specifică pe care o determină operele de artă, chiar din primul moment al perceperii lor*. O serie de psihologi ai artei au comparat acest prim impact al operei de artă asupra receptorului cu *hipnoza*. Ca şi în cazul acesteia, individual ar avea sentimentul că este dominat de o forță exterioară, care-i anihilează voința şi reacțiile obişnuite. Deşi sugestivă, această comparație este totuşi *exagerată*, întrucât conduita receptorului nu este pasivă nici chiar în acest prim moment al contactului cu opera de artă. De asemenea, se întâmplă uneori ca prima impresie determinată de opera de artă *să nu-i fie favorabilă*. Unele opere pot

părea în primul moment al receptării lor banale sau chiar dezagreabile. Pe măsura explorării lor această primă impresie se poate schimba uneori radical. Există opere care necesită *o perioadă de acomodare a receptorului*, iar în cazul altora prima impresie defavorabilă nu se schimbă nici după această perioadă. Astfel de situații se explică fie prin incapacitatea receptorului de a satisface exigențele estetice reclamate de operele respective, fie prin incompatibilitatea dintre sensibilitatea, educația estetică sau interesele sale şi operele în cauză. Este posibil, de asemenea, ca unele opere care ne produc în primul moment o impresie plăcută deosebit de puternică să ne apară cu timpul destul de plate sau chiar neizbutite. De multe ori, *o primă impresie foarte puternică favorabilă este suspectă*. Receptorul trebuie să devină prudent ori de câte ori simte că o operă de artă îl seduce din primul moment al perceperii ei. Facilitatea şi copleşirea simțurilor receptorului sunt caracteristici tipice ale *kitsch*-ului. Dacă receptorul experimentat are discernământul axiologic format şi identifică, de regulă, rapid pseudoarta, începătorii în receptarea unor arte, stiluri, modalități de expresie etc. pot fi uşor derutați.

Se poate aprecia că prima impresie în fața artei este reprezentată, de regulă, *de sentimentul unei influențe exterioare care se exercită asupra receptorului, emanând de la un obiect resimțit ca prețios şi care prin însuşirile lui sensibile reuşeşte să trezească în el o primă reacție internă intensă şi precisă*.

După ce prima impresie s-a consumat, procesul receptării operei de artă continuă. Următoarele sale etape sunt înregistrarea conținutului operei, asociațiile pe care el le determină şi reconstruirea unității formale a creației respective în propriul suflet. Acestea sunt condiționate în mare măsură de *educația artistică şi intelectuală a receptorului*. Aşa cum procesul creației implică întreaga personalitate a artistului, procesul receptării operei de artă implică întreaga personalitate a receptorului, care trebuie să ştie însă că *nu poate recepta dintr-o operă de artă mai mult decât este el însuşi*.

5. COMPONENTELE RECEPTĂRII OPEREI DE ARTĂ

Analiza structurii operei de artă a evidențiat faptul că *nu tot ce conține opera de artă este estetic*. *Estetică* este în artă numai acțiunea de prelucrare a unor materiale în scopul realizării unei unități autotelice şi expresive pentru sufletul artistului. Această acțiune determină ceea ce printr-o disociere teoretică este considerat a reprezenta *forma operei de artă*, care constituie componenta sa propriu-zis estetică. Materialul pe care îl prelucrează sau îl înfățişează artistul în operă nu este însă prin natura sa estetic. El constituie *conținutul operei* şi reprezintă componenta extraestetică a operei.

Datorită acestei structuri eterogene, în ecoul subiectiv pe care îl determină receptarea operei de artă *se îmbină în permanență esteticul şi extraesteticul*. Există în procesul receptării artei senzații, sentimente, idei, asociații, acte ale spiritului etc. determinate şi dependente de calitatea estetică a operei. Există însă în acest proces

şi elemente ale vieţii sufleteşti, care, deşi sunt declanşate de opera de artă, nu pot fi considerate estetice deoarece pot fi trăite şi în împrejurări practice ale vieţii. Receptorul operei de artă trebuie să *identifice şi să disocieze cele două componente structurale ale operei*, să adopte conduitele perceptive adecvate fiecăreia şi să refacă apoi în spiritul său unitatea operei, punând accentele adecvate diferitelor sale componente.

5. 1. COMPONENTA EXTRAESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTEI

Cercetările de psihologia artei au atestat faptul că se poate distinge în afectul global determinat de receptarea operei de artă *un prim strat de emoţii elementare*, declanşate de ecoul în conştiinţă al unor modificări organice. Se spune, în acest sens, de exemplu, că o tragedie ne „zguduie”, o povestire sumbră ne „înfiorează” sau un alegro muzical ne „înviorează” etc. Astfel de aprecieri evidenţiază acest prim strat de emoţii elementare declanşate de *influenţa artei asupra sistemului nervos vegetativ*. Esteticienii denumesc această componentă a procesului receptării artei componenta sa *cenestezică*. Astfel de emoţii nu sunt însă propriu-zis estetice, deoarece „zguduiţi”, „înfioraţi”, „înviorați” etc. putem fi nu numai de operele de artă, ci şi de alte circumstanţe ale vieţii. Dimpotrivă, aceste reacţii afective sunt expresii ale mecanismelor de adaptare a organismului la mediu, care se declanşează în mod spontan şi în cazul receptării anumitor aspecte ale operelor de artă.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre *rolul asociaţiilor în receptarea estetică*. Opera de artă poate determina nu numai reacţii organice specifice, ci şi un ansamblu asociat de senzaţii, idei şi sentimente. Un peisaj montan reprezentat într-un tablou ne poate sugera, de exemplu, răcoarea şi aerul curat al muntelui, dorinţa de evadare din mediul citadin etc. Muzica lui Bach poate amplifica sentimentele religioase ale receptorului, romanele lui Dostoievski îi pot evoca precaritatea condiţiei umane etc. Asemenea reacţiilor organice, şi asociaţiile determinate de operele de artă, deşi au un rol incontestabil în procesul receptării artistice, nu aparţin componentei sale estetice. Ele reprezintă în ecoul subiectiv al operei de artă factorul corelat cu componenta sa extraestetică. Prin mijlocirea lor individul se poate raporta la artă cu ansamblul intereselor şi aspiraţiilor sale vitale, erotice, morale, politice, sociale, filosofice sau religioase. *Cine nu reuşeşte să răspundă artei cu acest ecou nu o poate recepta în întreaga ei bogăţie de dimensiuni şi implicaţii. Dar cine se mulţumeşte numai cu acest ecou nu este în măsură să surprindă ceea ce este specific estetic în receptarea artei.*

Distincţia dintre componentele extraestetice şi cele estetice ale procesului de receptare a artei nu trebuie să conducă deci la desconsiderarea celor dintâi. Evident, acestea nu trebuie să fie prioritare, dar cei care le neglijează vor pierde mult din adâncimea ontologică şi din bogăţia rezonanţei spirituale a artei.

5. 2. COMPONENTA ESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTEI

Spre deosebire de componenta extraestetică a procesului de receptare a artei, care poate fi determinată şi de alte obiecte decât operele de artă şi poate fi resimțită şi în alte împrejurări decât în acest proces, componenta sa propriu-zis estetică este determinată numai de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică *de însuşirea sa de a fi o plăsmuire autotelică expresivă şi originală*.

Toate elementele extraestetice ale procesului de receptare a artei au în comun faptul că determină concentrarea atenției individului asupra propriului eu, nu asupra operei de artă respective. Esteticianul german Moritz Geiger aprecia că singura atitudine adecvată în fața artei este cea a *concentrării externe*, concentrarea internă exprimând atitudinea unui diletantism sentimental care n-are nimic comun cu arta.

Sentimentele implicate în procesul de receptare estetică fac parte *din categoria afectelor exogene, distincte de cele endogene*.

- *Afectele endogene* sunt cele care îşi au sursa în interiorul omului: melancolia, deprimarea, angoasa, stările de spirit care însoțesc sănătatea şi boala etc. Dacă opera de artă îi evocă receptorului cu precădere experiențe, trăiri, suferințe etc. personale atitudinea sa față de opera de artă ar fi, potrivit opiniei lui Geiger, inadecvată.
- *Exogene* sunt însă toate afectele determinate de lucrurile şi evenimentele exterioare omului. Din acest motiv sentimentele estetice nu pot fi separate niciodată de *valorile obiective care le determină*. Geiger consideră că atitudinea receptorului față de operă este adecvată atunci când el simte că „uită de sine”, că se contopeşte cu personajele, situațiile, împrejurările etc. evocate de opera respectivă. Ca urmare a acestui fapt dimensiunea estetică a procesului de receptare artistică nu se reduce la stări afective pure, ci este constituită din *stări afective îmbinate cu stări şi acte intelectuale*, menite să-l informeze pe receptor asupra particularităților obiective ale operei. Datorită acestor particularități, teoria receptării estetice nu poate examina decât *aspectele generale şi formale ale acestui proces*, care se structurează în maniere şi cu ponderi diferite în fiecare caz concret. Aceste aspecte generale şi formale sunt corelate cu *principiile constitutive ale operei de artă*. Identificarea şi urmărirea modalităților în care se manifestă în cazul fiecărei opere de artă izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea determină o receptare estetică superioară.

Arta reuşeşte să îndepărteze stratul izolator de reprezentări convenționale şi de idei preconcepute despre obiecte, *restaurând percepția proaspătă a lumii în drepturile sale*. În fața artei trăim nu numai lumea ca senzație, ci şi *revelația lumii ca senzație*.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelații, sunt asociate în procesul receptării operei cu *personalitatea pe care o exprimă*. Prin opera de artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transfigurează

realitatea, imprimându-i valori noi şi conferindu-i mai multă forță expresivă. Când se produce această corelare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică se împlineşte prin forma specifică *a trăirii stilului sau originalității*. Originalitatea artistului îmbogățeşte şi potențează modul receptorului de percepere, înțelegere şi trăire a artei, lumii şi vieții. Puterea miraculoasă a artei este, din acest punct de vedere, *eminamente sugestivă*. Dacă din procesul receptării artei lipseşte admirația pentru creator acest proces este superficial.

6. IZVOARELE SATISFACȚIILOR DETERMINATE DE RECEPTAREA ARTEI

La sfârşitul antichității Sfântul Augustin, care este unul dintre fondatorii esteticii creştine, a atras atenția asupra aşa-numitului *paradox afectiv al tragediei*, care-i determină pe spectatori să se bucure de suferințele eroilor. El a fost cel dintâi gânditor occidental care a sesizat *insuficiența reducerii ecoului subiectiv al artei la „plăcerea estetică”*.

În estetica modernă s-a conturat teza că *numai componenta extraestetică a operei de artă poate determina în procesul receptării atât trăiri plăcute, cât şi trăiri neplăcute, în timp ce componenta sa estetică determină numai trăiri plăcute*. Dacă în procesul contemplării anumitor opere de artă receptorul resimte cu plăcere un conținut care în sine este neplăcut, acest paradox aparent se datorează faptului că respectivul conținut extraestetic dezagreabil *este încadrat şi susținut de o formă estetică remarcabilă, al cărei ecou subiectiv este întotdeauna plăcut.*

Plăcut în receptarea artei este *sentimentul de noutate şi uimire* cu care percepem datele sensibile clarificate de opera de artă, adică izolate de conținutul intelectual şi de implicațiile lor pragmatice. Contemplarea unui tablou ce reprezintă un peisaj sau o natură moartă dezvăluie receptorului de artă frumusețea nebănuită a lumii, farmecul lucrurilor mici şi banale care ne înconjoară şi pe care, de cele mai multe ori, nici nu le vedem. Lectura unui roman ce înfățişează un destin uman, un eveniment sau o poveste de dragoste ne determină să ne raportăm cu mai mare interes, empatie şi înțelegere la lumea în care trăim, la semeni şi la propria noastră viață. Audiția unei sonate de Beethoven sau a unei simfonii de Brahms ne umple sufletul de armonii şi simțăminte pe care viața de zi cu zi de puține ori ni le oferă. Multor oameni lumea şi viața le par banale sau urâte deoarece n-au învățat să-şi ofere astfel de experiențe care sunt în măsură să ne facă să descoperim miracolul lumii şi al vieții şi să prețuim şansa care ni s-a oferit şi pe care probabil nici unul n-o merităm de a fi încă în această lume.

Plăcută este şi *revelația bogăției de forme, culori şi nuanțe a lumii* pe care ne-o determină operele de artă, ca şi *restabilirea percepției proaspete a lumii în drepturile sale*. Cine a privit tablourile renascentiste sau impresioniste vede cu alți ochi natura sau chipurile umane, cine a ascultat *Anotimpurile* lui Vivaldi sau *Rapsodiile* lui Enescu aude altfel fondul sonor a lumii, cine a citit romanele lui

Dostoievski sau schițele lui Caragiale se raportează altfel la oameni sau la propriul său popor etc. Arta ne ajută să depăşim nivelul aparențelor, ne îmbogățeşte şi ne împrospătează registrul perceptiv, ne revelează ceea ce este esențial, exemplar sau expresiv în lume şi viață.

Plăcută este şi *intuiția originalității artistului*, aşa cum răzbate ea din operă, cu întregul său ansamblu de afecte asociate. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o viață mai spontană şi mai bogată, care contaminează şi personalitatea receptorului. Acesta se simte mai bogat şi mai productiv când priveşte lumea şi viața din perspectiva artistului.

Arta îl înalță pe receptor din monotonia şi banalitatea vieții cotidiene, revelându-i o lume a frumuseții, a idealului şi a perfecțiunii.

7. KITSCH-UL – SIMPTOM AL DEVALORIZĂRII ARTEI

Un fenomen paraestetic al modernității, care a stârnit numeroase dezbateri şi luări de poziție în ultimele decenii, este *kitsch*-ul. Am considerat oportun să prezint şi să examinez succint acest fenomen în secțiunea consacrată receptării artei deoarece, deşi este produs de indivizi cu pretenții artistice sau chiar de artişti, care, din diferite motive, fac concesii ce-i descalifică, el este generat şi întreținut de anumite categorii de receptori şi atestă, cu precădere, distorsiuni ale procesului de receptare a artei. Dacă n-ar exista amatorii de kitsch, tot mai numeroşi şi mai entuziaşti, n-ar exista sau, cel puțin, n-ar prolifera la cotele actuale nici producția de creații kitsch. Acest fenomen implică şi afectează însă toate componentele fenomenului estetic, de la procesul creației operei de artă până la cel al receptării ei. Efectele sale degradante se repercutează nu numai asupra artei, ci asupra întregii culturi şi civilizații contemporane, asupra stilurilor de viață, asupra mass-media, a relațiilor interumane etc.

Termenul *kitsch* provine din limba germană, este intraductibil şi a intrat ca atare în terminologia universală. El desemnează *arta-surogat şi toate produsele cu pretenții artistice care solicită ostentativ doar unul sau unele dintre grupurile de stimuli ce determină în unitatea şi interdependența lor satisfacția estetică: stimulii biologici* (cu precădere, erotici), *psihologici* (mila, groaza, ura etc.), *etici* (triumful binelui, sentimentalismul etc.), de ordin *magic* (nevoia de supranatural) sau *ludic* (reducerea la joc a oricărui fapt sau eveniment). Kitsch-ul se naşte deci prin *simplificarea şi denaturarea fenomenului artistic*, prin ignorarea sau încălcarea legităților sale, prin imitarea, serializarea şi banalizarea unor teme şi motive artistice, prin mimarea unor tehnici sau procedee artistice etc. El supralicitează *coordonata afectivă* a procesului receptării artei, induce conduite gregare şi degenerează adesea în melodramatic sau în vulgaritate. Kitsch-ul se adresează, de obicei, *receptorului mediu*, ale cărui aşteptări le satisface fără să îl solicite intelectual sau moral, îi legitimează gusturile artistice incoerente, îi propune o filosofie confortabilă de viață, îi sublimează frustrările, îi oferă o identitate socială

şi culturală pe care el o consideră onorabilă. Toate aceste caracteristici explică *puternica aderenţă a kitsch-ului la categoriile sociale marginale sau cu identitate socio-culturală precară*, proliferarea spectaculoasă şi chiar penetrarea sa în medii sociale ce păreau ferite de contaminarea sa. El este un adevărat *drog estetic*, iar eliberarea de dependenţa sa este mai dificilă chiar decât de a drogurilor propriu-zise, întrucât nu presupune instruire sau sensibilitate artistică educată, nu este nici interzis prin lege, nici prea costisitor, iar plăcerile pe care le oferă sunt comparabile cu ale drogurilor. Cine s-a contaminat de kitsch este aproape iremediabil pierdut pentru arta autentică. Doar conştientizarea acestei pervertiri a gustului estetic şi insatisfacţia faţă de plăcerile minore pe care ea le oferă pot să-i deschidă amatorului de kitsch perspectiva descoperirii artei adevărate. De aici mai este însă un drum lung, pe care cel care a gustat din „deliciile" kitsch-ului de puţine ori se încumetă să-l străbată. Dacă o va face, răsplata va fi însă pe măsura strădaniilor, căci îşi va îmbogăţi sufletul cu un tip de trăire pe care nimic altceva nu-l poate suplini.

Esteticienii, filosofii şi sociologii plasează *geneza kitsch-ului în epoca modernă*, când ritmurile devenirii istorice s-au accelerat, barierele sociale s-au relaxat, iar ascensiunea socială a devenit o oportunitate a individului. Desigur, fenomene similare au existat şi în epocile anterioare, dar ele ţineau mai degrabă de unele particularităţi ale evoluţiei istorice a artelor sau ale sensibilităţii estetice a anumitor categorii sociale consumatoare de artă, decât de mecanismele sociale şi culturale care au determinat geneza şi ascensiunea kitsch-ului în lumea modernă.

Istoria premodernă s-a caracterizat prin ritmuri evolutive lente şi prin existenţa unor structuri sociale rigide, care limitau drastic aspiraţiile sociale şi culturale indivizilor. Stilurile de viaţă ale diferitelor grupuri sociale erau bine delimitate, riguros ierarhizate şi conservatoare, iar posibilităţile materiale ale majorităţii indivizilor precare. Ponderea muncii fizice în ansamblul activităţilor productive era covârşitoare, durata muncii şi efortul pe care îl solicita se apropriau de limitele biologice ale omului. Timpul liber al majorităţii indivizilor nu depăşea, de multe ori, răgazul necesar refacerii fizice. Activităţile spirituale erau aproape exclusiv de ordin religios, iar destinderea celei mai mari părţi a populaţiei se limita la manifestări de tip folcloric. Mijloacele de transport şi de comunicare erau rudimentare, mobilitatea socială redusă şi nivelul de civilizaţie precar. Consumul viza pentru cea mai mare parte a populaţiei mijloacele de subzistenţă, iar producţia de bunuri culturale culte era restrânsă şi destinată aproape exclusiv categoriilor sociale privilegiate. Arta era un apanaj al elitelor, iar creaţia artistică era îndeletnicirea unor indivizi excepţional înzestraţi nativ, care erau supuşi unor proceduri de profesionalizare minuţioase şi riguros verificate. Libertatea de creaţie a artiştilor era limitată de canoane extrem de rigide, dar practicarea lor îndelungată permitea perfecţionarea tehnicilor de creaţie, ceea ce asigura un nivel valoric înalt majorităţii operelor. Exista o adevărată prăpastie între cultura folclorică şi cea cultă şi, drept urmare, ele se adresau unor categorii sociale distincte.

Această paradigmă social-istorică şi culturală *s-a destrămat în epoca*

modernă. Accelerarea ritmurilor evoluției istorice, fluidizarea structurilor sociale, progresele tehnologice remarcabile, creşterea spectaculoasă a producției şi circulației mărfurilor, apariția unor noi mijloace de transport şi de comunicare, ridicarea nivelului de instruire a populației, democratizarea societăților etc. *au descătuşat individul*. Deosebirile sociale s-au menținut şi uneori chiar s-au accentuat, dar ascensiunea socială a devenit posibilă şi a început să depindă în măsură din ce în ce mai mare de calitățile, valoarea şi gradul de motivare a individului. Evident, acceptarea într-o categorie socială superioară era dificilă, în condițiile în care stilurile de viață erau riguros delimitate şi bine consolidate. Ne-au parvenit din literatura epocii moderne numeroase modele de parveniți, care îşi deconspirau în permanență originile umile. Ceea ce se putea imita însă, chiar dacă adesea cu rezultate hilare, erau stilurile de viață şi, mai ales, consumul. Pentru a fi acceptat într-un mediu social superior trebuia să ai un anumit „standing”, stil vestimentar, maniere, interese culturale etc adecvate. Societatea burgheză a rezolvat rapid şi această problemă prin ridicarea nivelului general de instrucție şi prin creşterea fără precedent a producției de bunuri culturale. Cererea era însă mai mare decât oferta, astfel încât „clienții” nu puteau fi satisfăcuți decât prin surogate ale bunurilor culturale autentice dorite de toată lumea, cu atât mai mult cu cât producția de serie micşora prețurile şi „afacerea” devenea din ce în ce mai rentabilă.

În secolul al XX-lea această tendință a ajuns la paroxism ca urmare a creşterii semnificative a nivelului de trai al majorității populației şi a volumului de timp liber al indivizilor în aşa-numita „societate de consum”. Oricine poate avea aproape orice-şi doreşte, oricine poate poseda aproape orice bun utilitar sau cultural care crede că-i exprimă identitatea la care râvneşte. Mai mult şi mai grav decât atât: dacă la începutul epocii moderne producția de bunuri culturale era dictată de cerere, spre sfârşitul ei producția este cea care impune cererea, prin manipularea opțiunilor indivizilor prin reclamă, căreia nimeni nu i se poate sustrage ca urmare a exploziei şi ubicuității mass-media. De asemenea, dacă la începutul epocii moderne cei care-şi doreau ascensiunea socială trebuiau să se străduiască să-şi însuşească din modelele culturale existente pe cele pe care le percepeau ca prestigioase, în prezent ei doresc şi uneori chiar şi reuşesc să-şi impună şi să-şi erijeze cu agresivitate gusturile artistice dubioase drept etaloane ale valorii autentice. Ei sunt susținuți şi încurajați de diferite grupuri de interese economice şi de vectori mediatici care au transformat kitsch-ul într-o afacere prosperă. Chiar dacă şansele unor astfel de strădanii sunt limitate, ele erodează în permanență gustul artistic public şi atrag categoriile sociale lipsite de discernământ axiologic.

Ceea ce este grav în fenomenul kitsch este faptul că el *ridică minciuna estetică la rangul de adevăr estetic*. El este, din acest punct de vedere, *o mistificare*, de care, de cele mai multe ori, cei care-i cad victimă nici nu sunt conştienți. Ei sunt încredințați că pseudo-creațiile care le produc atât de mare plăcere sunt artă autentică şi nu se mai mulțumesc să le recepteze în spațiul privat,

ci poluează cu ele întregul spațiu public. Pe stradă, în mijloacele de transport, în instituții, în cartiere, chiar şi în natură eşti bombardat de kitsch, fie sub forma „manelelor” sau „muzicii de cartier”, difuzate la maximum, a „artei graffiti”, care „decorează” zidurile clădirilor, a revistelor porno şi de scandal, care-şi etalează pe tarabe imaginile obscene sau groteşti, a vilelor kitsch ale noilor îmbogățiți pe care le întâlneşti unde te-ai aştepta mai puțin etc. Nici în spațiul privat n-ai scăpare, căci este suficient să deschizi televizorul pentru a fi invadat de telenovele latino-americane ori seriale lacrimogene indiene sau turceşti, de filme de groază sau porno, de spectacole de divertisment în care vulgaritatea şi prostul gust asigură „reiting-uri” ridicate etc., etc.! „Liderii mediatici” şi „formatorii de opinie” sunt, cel mai adesea, indivizi agramați, dar dezinvolți, dacă nu chiar impertinenți, care pot vorbi oricând, oriunde şi despre orice, maculând şi coborând la nivelul înțelegerii şi sensibilității lor primare orice problemă sau creație, în timp ce intelectualii autentici sau marii actori sunt lăsați în cel mai deplin anonimat. La aproape orice post de radio dai de aceleaşi manele sau ritmuri primitive, de aceleaşi informații, care, când nu sunt de scandal, se limitează la o enumerare şi descriere amănunțită de crime şi violuri. Dacă închizi orice aparat şi vrei să te refugiezi într-o carte eşti deranjat prin pereții apartamentului de aceleaşi omniprezente manele, căci vecinii sunt întotdeauna indivizi „cultivați”. Nici la țară n-ai scăpare, căci satul recuperează rapid decalajele „culturale” care-l mai despart de oraş, iar aparatele de radio şi televizoarele cu volumul la maximum au ajuns până în creştetul munților. Casele de cultură şi bibliotecile comunale s-au transformat în discoteci, bodegile în baruri, portul tradițional a fost înlocuit de blugi şi adidaşi, cumpărate de la second hand-urile care prosperă. Albiile râurilor şi poienele pădurilor sunt poluate de peturi de toate mărimile şi formele, de cutii de conserve şi de pungi de plastic, astfel încât nici refugiul în natură nu mai este posibil. Dacă acest scenariu nu pare apocaliptic, este numai pentru că ne-am obişnuit cu mediul „cultural” pe care tocmai l-am descris. Se pare că n-avem altă şansă decât să îngroşăm rândurile pasionaților de kitsch, căci el este insidios şi trebuie să te supraveghezi în permanență pentru a-i rezista! Uneori chiar amatorul de artă experimentat este descumpănit, fiind tentat să valorizeze pozitiv creații kitsch abil disimulate ori să expedieze în zona kitsch-ului creații autentice. Kitsch-ul încearcă să placă cu orice preț, parazitează uneori creații artistice autentice, imitându-le şi multiplicându-le la nesfârşit, are o uimitoare capacitate de adaptare la modificările gustului public şi chiar de formare a sa etc. Această agresivitate, versatilitate şi exhibiționism al kitsch-ului sunt alte trăsături care-l deosebesc net de arta autentică, ce se caracterizează prin discreție şi moderație.

Omniprezența şi proliferarea kitsch-ului în lumea contemporană i-au determinat pe filosofii şi esteticienii ultimelor decenii să aprecieze că asistăm la apariția unui nou model uman: *omul-kitsch*. El este individul satisfăcut, chiar fericit, lipsit de angoase şi incertitudini existențiale, a cărui unică preocupare este satisfacerea plăcerilor, fiind cetățeanul ideal pe care şi-l doreşte orice regim politic,

deoarece se mulţumeşte cu „pâine şi circ”. Caracteristicile sale definitorii sunt incoerenţa şi inconsistenţa gusturilor şi atitudinilor: se declară umanist, dar are convingeri rasiste, se consideră democrat, dar are nostalgia regimurilor politice autoritare, este obedient cu superiorii, dar îşi terorizează subalternii, face caz de generozitatea sa, dar dă tot timpul dovezi de meschinărie etc. El este deci un dogmatic, dar un dogmatic ce îmbrăţişează cu acelaşi entuziasm dogme contradictorii. În spaţiul privat el se înconjoară de obiecte kitsch: bibelouri, flori de plastic, fototapete, termopane etc. Omul-kitsch este deplin previzibil şi manipulabil şi prin mecanismele globalizării va fi multiplicat în câteva decenii la scară planetară. Dacă pentru România această „ameninţare” pare încă îndepărtată, nu este greu să realizăm că aceasta este calea pe care o urmăm şi pe care chiar ne-o dorim!

Este posibilă *o terapie naţională anti-kitsch*? Fără îndoială că da, dar ea nu va deveni eficientă decât atunci când fenomenul va fi evaluat la adevăratele sale dimensiuni şi va fi înţeles pericolul pe care îl reprezintă nu doar pentru evoluţia artei, ci chiar pentru a întregii culturi şi civilizaţii umane, datorită efectelor sale profund dezumanizante.

Mai întâi, *arta contemporană trebuie să depăşească impasul în care se găseşte*. Este clar că amploarea kitsch-ului este şi o consecinţă a faptului că arta actuală nu reuşeşte să satisfacă nevoia de frumos a unor importante categorii sociale. Ermetismul limbajelor artistice, estetismul programatic, elitismul disimulat sau declarat, înclinaţia spre fragmentarism şi incoerenţă a unor orientări artistice, experimentalismul excesiv etc. sunt factori care diminuează considerabil impactul social al artei. Spaţiul neacoperit este invadat de kitsch, de care arta autentică se delimitează tot mai categoric, dar cu preţul restrângerii continue a audienţei sale. Arta trebuie să regăsească, fără a face compromisuri şi concesii estetice, solidaritatea cu masele de receptori. Desigur, o artă care să placă tuturor este un nonsens şi, chiar dacă ar fi posibilă, ar fi suspectă, dar şi o artă pentru câţiva iniţiaţi nu prea inspiră încredere. Discuţiile din mediile artistice şi filosofice de la sfârşitul secolului al XX-lea despre „*moartea artei*” au semnalat tocmai această anomalie a artei contemporane: restrângerea dramatică a publicului ei. Deşi contextul social şi spiritual actual este cu totul altul, n-ar trebui să uităm că tragedia şi sculptura grecească reuşeau să reunească în jurul valorilor lor exemplare întreaga cetate.

În al doilea rând, *sistemul de învăţământ şi educativ* trebuie să-şi revizuiască atitudinea faţă de disciplinele artistice şi filosofice, care au un rol prin excelenţă formativ. Diminuarea continuă a numărului de ore de desen, muzică, literatură română şi universală, psihologie, filosofie etc. din „ariile curriculare” ale tuturor nivelurilor sistemului de învăţământ este, şi ea, răspunzătoare de dezorientarea axiologică, inclusiv estetică, a ultimelor generaţii. Nu este vorba numai de timpul fizic alocat acestor discipline, ci, mai cu seamă, de importanţa care li se conferă şi de modalităţile în care sunt realizate. În prezent ele sunt considerate, de cele mai multe ori, activităţi facultative sau recreative. Din păcate, profesorii care predau astfel de discipline se complac adesea în această situaţie, ceea ce marginalizează şi

mai mult aportul lor la formarea universului spiritual şi la articularea sistemelor de evaluare a lumii, vieții, artei etc. ale noilor generații. În privința educației artistice, ar trebui să se pună accentul pe inițierea în receptarea şi valorizarea diferitelor arte. Aceasta presupune însă crearea de condiții adecvate, achiziționarea de aparatură audio-video, care există în puține şcoli, iar acolo unde există stă încuiată în dulapuri.

În fine, *mass-media* are, datorită ariei de răspândire şi forței sale de persuasiune, un rol deosebit de important în stăvilirea proliferării kitsch-ului. Constituirea unor organisme naționale de monitorizare şi sancționare a programelor difuzate de canalele de televiziune, posturile de radio, presa scrisă etc., ca şi profesionalizarea personalului care lucrează în aceste domenii, inclusiv în direcţia competenței estetice, impunerea unor spații consacrate difuzării artei şi educației artistice, atragerea marilor artişti la realizarea unor astfel de programe etc. ar putea reprezenta tot atâtea mijloace de amplificare a accesului unui public larg la arta autentică. Pentru formarea şi dezvoltarea gustului artistic public mass-media ar trebui să difuzeze programe de inițiere în receptarea diferitelor arte, cum se făcea, de exemplu, în anii 70 ai secolului trecut, când televiziunea națională difuza lecţiile de inițiere muzicală realizate de Leonard Bernstein.

Chiar adoptându-se astfel de măsuri şi altele care ar mai putea fi imaginate, nu trebuie să ne facem iluzia că fenomenul kitsch, care este atât de solidar cu spiritul lumii moderne, va fi eradicat vreodată. Tot ceea ce putem spera este *diminuarea amplorii sale*. În ultimă instanță, fiecare individ are dreptul, în limitele legalității şi ale bunului simț, să adere la orice creație care îi procură satisfacţii. Dacă el însuşi nu-şi doreşte şi nu face efortul să se ridice la nivelul artei, orice măsură educativă sau administrativă este de prisos. Se poate trăi foarte bine, chiar până la adânci bătrâneți, şi fără artă. *Este însă păcat!*

B I B L I O G R A F I E

1. ACHIȚEI, G., *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
2. BERGER, R., *Artă şi comunicare*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
3. BLAGA, L., *Trilogia valorilor*, în Opere, vol. 10, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.
4. DELACROIX, H., *Psihologia artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
5. GOLDMANN, L., *Sociologia literaturii*, Editura Politică, Bucureşti, 1972.
6. GREIMAS, A.J, FONTANILLE, *Semiotica pasiunilor*, Editura Scripta, Bucureşti, 1997.
7. ISTVAN, H., *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, Editura Politică, Bucureşti, 1973.
8. LIPPS, TH., *Estetica. Contemplarea estetică şi artele plastice*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
9. MARCUSE, H., *Scrieri filosofice*, Editura Politică, Bucureşti, 1977.

10. MAŞEK, V.E., *Arta, o ipostază a libertății*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
11. MOLES, A., *Psihologia kitsch-ului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
12. MULLER, J.-E., *Arta modernă*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti,
13. ORTEGA Y GASSET, J., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
14. PASCADI, I., *Destinul contemporan al artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
15. PASCADI, I., *Artă şi civilizație*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
16. VALERY, P., *Criza spiritului şi alte eseuri*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
17. VIANU, T., *Idealul clasic al omului*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1975.
18. WORRINGER, W., *Abstracție şi intropatie*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

A U T O E V A L U A R E

1. Caracterizați concepția esteticii clasice asupra procesului receptării artei.
2. Prezentați perspectiva esteticii contemporane asupra procesului receptării artei.
3. Care sunt principalele inhibiții şi impulsuri reclamate de atitudinea estetică în fața artei?
4. Precizați deosebirile dintre abordarea comună şi cea teoretică a procesului perceperii realității.
5. Descrieți procesul percepției estetice.
6. Ce deosebiri şi ce raporturi există între prim-planul şi planul din spate al percepției operei de artă?
7. În ce măsură prima impresie în receptarea operei de artă poate fi comparată cu hipnoza?
8. Care este importanța componentei extraestetice a procesului receptării operei de artă?
9. Caracterizați componenta estetică a procesului receptării operei de artă.
10. Care sunt principalele surse ale satisfacțiilor estetice?
11. Definiți şi caracterizați kitsch-ul.
12. Explicați geneza kitsch-ului.
13. Dați exemple de creații kitsch şi motivați apartenența lor la pseudoartă.
14. Care considerați că sunt principalele modalități de limitare a proliferării kitsch-ului?
15. Realizați un eseu cu tema: „*Kitsch-ul: accident sau fatalitate a evoluției culturii moderne?*”

H. DICȚIONAR DE TERMENI ESTETICI

A

abstracționism (artă abstractă)
curent în artele plastice inițiat în anul 1910 de pictorul rus Wassily Kandisky în continuarea unor tendințe din impresionism*, fovism* și cubism*, ca reacție împotriva naturalismului academist* și ca expresie a eforturilor de căutare a *picturii pure*, adică a specificului ireductibil al picturii, care o deosebește net de literatură și o apropie de nefigurativismul muzicii. Operele care aparțin acestui curent suprimă orice legătură cu realitatea obiectivă, exprimând doar forme ce emană din imaginația* sau sensibilitatea artistului, eliberate de orice reprezentare sau reamintire a reprezentării. Datorită acestei caracteristici arta abstractă mai este denumită și artă *nonfigurativă, nonobiectuală, nonimitativă* etc. Opera devine astfel autorefernțială, iar receptarea ei trebuie să se limiteze la interpretarea raporturilor dintre liniile, petele de culoare, tușele, volumele, semnele etc. înfățișate în ea. Alți reprezentanți ai **a**: Piet Mondrian, Kazimir Malevici, Robert și Sonia Delaunay, Frantisek Kupka, Mattis Teutsch etc.

absurd
în sens general: *ilogic, nonsens*. În sens filosofic și estetic **a** este corelat cu ideile de antinomie, paradox, contradicție și cu sentimentele de spaimă, neputință, angoasă, înstrăinare. În filosofie **a** a fost teoretizat în special de Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus, Jean-Paul Sartre etc. În creația artistică* **a** a fost prefigurat de Jonathan Swift, Francisco Goya, Herman Melville, Ion Luca Caragiale, Fiodor Mihailovici Dostoievski (mai ales prin personajele: Kirilov, Stavroghin, Ivan Karamazov) etc. și a fost reprezentat de Franz Kafka, Urmuz, Samuel Beckett, Dino Buzzatti, Eugen Ionesco etc. „*Teatrul absurdului*” plasează acțiunea dramatică la intersecția categoriilor estetice* ale tragicului* și comicului*, apelează la elemente grotești, exprimă adesea o viziune iraționalistă și pesimistă asupra lumii, vieții și omului, combate de valorile teatrului tradițional și ale artei clasice etc. Principalii săi reprezentanți sunt: Samuel Beckett, Eugen Ionesco etc.

academism
atitudine conservatoare în artă*, atașată unor canoane*, motive*, maniere*, tehnici de creație etc. depășite de evoluția sensibilității și practicii artistice, promovată inițial mai ales de Academiile de artă. **A** este o expresie a principiului autorității în artă și este refractar inovației și spontaneității artistice. Datorită acestor caracteristici, **a** este asociat cu *epigonismul** și *manierismul**, fiind combătut de mișcările novatoare din toate artele și toate epocile. Într-un anumit sens, fiecare mișcare, curent*, orientare, școală etc. artistică importantă are tendința de a se închide în propriile formule estetice și de a le transforma în dogme pe care le impune drept modele ale creației artistice*. De cele mai multe ori, termenul **a** este utilizat în estetică și istoria artelor cu tentă peiorativă.

action painting (engl. – *pictură în acțiune*)
tehnică și concepție picturală constând în împroșcarea, picurarea sau lansarea haotică a culorii de la o anumită distanță sau înălțime pe pânza sau suportul care vor deveni opera de artă*. Presupoziția psihologică a acestei

tendințe artistice este că subconştientul, liber de orice rațiune, intenție conştientă sau proiect estetic şi uzând de mişcările spontane, necontrolate ale mâinilor sau altor părți ale corpului, exprimă pulsiunile abisale ale psihicului creatorului, revelându-i ființa autentică. **A.p.** a apărut în pictura americană de la mijlocul secolului al XX-lea, fiind apropiat de mai multe mişcări din arta plastică a timpului ca *expresionismul** *abstract, arta gestuală, abstracționismul** *liric* etc. **A.p.** este reprezentat de Hans Hofmann, Jackson Pollock, Willem de Kooning etc. şi prezintă similitudini cu „dicteul automat" al suprarealiştilor.

agreabil
categorie estetică* desemnând, în general, ceea ce place la nivel senzorial. În estetica clasică această categorie a fost considerată ca sinonimă cu frumosul* sau ca reprezentând o varietate a acestuia, dar Immanuel Kant a operat distincția dintre ele, precizând că, dacă frumosul* place independent de orice interes al receptorului şi de orice reprezentare a sa despre obiect, **a** este întotdeauna expresia unui anumit interes, determină satisfacții estetice minore şi nu angajează profunzimile spiritului receptorului. **A** exclude tensiunile violente şi tot ceea ce ar putea şoca, menținându-se pe linia tonalităților moderate, confortabile, dar superficiale, fiindu-i asociată uneori o nuanță uşor peiorativă.

alegorie
figură de stil în estetica literară prin care o imagine sau o reprezentare se substituie alteia, datorită unor afinități determinate între ele. **A** este un tip de metaforă* ce constă fie în personificarea unui concept, fie în conceptualizarea şi personificarea unei imagini concrete. În artele plastice* **a** ține locul metaforei* şi poate constitui un tip specific de forme plastice (formele alegorice), utilizate intens de arta modernă.

ambiguitate
caracteristică a limbajului artistic* desemnând multitudinea de sensuri pe care acesta o vehiculează şi care pot fi decelate în procesul receptării operei. Spre deosebire de limbajul teoretic, care este univoc şi denotativ, cel artistic este polisemantic şi conotativ, astfel încât acelaşi semnificant artistic poate primi semnificații multiple, în funcție de câmpul estetic, teoretic sau ideologic din perspectiva căruia se face decodificarea operei. Această particularitate a limbajului artistic* se datorează faptului că semnul artistic reuneşte într-o sinteză sui generis componente senzoriale, raționale, afective, volitive, intuitive etc. ireductibile la o semnificație univocă. În timp ce **a** limbajului teoretic reprezintă o carență a sa, cea a limbajului artistic amplifică valoarea operei pe care o caracterizează. Arta modernă supralicitează adesea **a** limbajului său, ceea ce generează frecvente dificultăți de receptare a operelor.

antiartă
tendință novatoare în creația artistică a celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea ce urmăreşte să denunțe şi să repudieze limitele academismului*. Manifestată în majoritatea artelor, sub forma *antiromanului, antipoeziei, antiteatrului, antipicturii* etc., **a** contestă capacitatea de sugestie artistică a convențiilor tradiționale ale artei*, care postulează existența unei naturi umane eterne, infirmată de prefacerile sensibilității şi creației artistice* contemporane. Reprezentanții **a** supralicitează capacitatea de sugestie a limbajului artistic*, considerat în sine, independent de mesajul pe care-l comunică. Dincolo de implicațiile sale pozitive, **a** a contribuit la diminuarea considerabilă a impactului social al artei contemporane.

apolinic şi **dionisiac**
categorii estetice* propuse de Friedrich Nietzsche în lucrarea sa de debut *Naşterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), dedicată compozitorului Richard Wagner. Opoziția dintre **a** şi **d** reflectă, pe plan estetic, opoziția dintre cei doi zei ai artei la

vechii greci: *Apollo*, zeul visului senin şi al luminii, patronul sculpturii şi al eposului homeric şi *Dionysos*, zeul beţiei şi al impulsurilor pasionale, patronul muzicii şi al poeziei lirico-ditirambice. **A** transfigurează artistic echilibrul, armonia*, rigoarea, măsura, claritatea şi luminozitatea, în timp ce **d** dezechilibrul, lipsa de măsură, informul, tenebrosul, iraţionalul şi pasionalul. După Nietzsche **a** şi **d** reprezintă o desăvârşită unitate a contrarilor, ce şi-a găsit expresia artistică exemplară în *tragedia grecească*.

arealitate
concept ce defineşte şi individualizează *idealitatea* creaţiei artistice. Idealitatea realizată de opera de artă* este exterioară opoziţiei realitate – irealitate, întrucât arta* nu urmăreşte să creeze nici iluzia realităţii, nici pe cea a irealităţii lumii. Realitatea sau irealitatea unui lucru se determină prin raportarea sa la practică. Arta* nu se evaluează însă prin raportare la practică. Conceptul de **a** are capacitatea de a delimita idealitatea artei atât de realitatea extraartistică, cât şi de neantul irealităţii. Spiritualitatea profundă a artei*, remarcabila sa forţă umanizatoare constă în idealitatea inedită pe care ea o instituie, prin care se desprinde de realitate, fără a-i opune o irealitate fantomatică.

armonie
solidaritate structurală, acord, consonanţă, complementaritate a componentelor operei de artă*: a conţinutului* cu forma*, a interiorului cu exteriorul, a detaliilor cu întregul etc. În estetica clasică **a** a fost frecvent considerată ca temei, expresie sau efect al frumosului*. În estetica contemporană se consideră adesea că **a** simplifică, rigidizează şi schematizează opera*, invocându-se virtuţile expresive, dinamizatoare şi revelatoare ale lipsei de armonie.

artă
formă a culturii şi a activităţii creatoare a omului caracterizată prin făurirea, valorizarea, comunicarea şi receptarea de structuri materiale sau ideale expresive şi revelatoare, capabile să transmită şi să determine trăiri complexe, în care fuzionează factori de natură senzorială, afectivă, volitivă, raţională, intuitivă etc. **A** este o *dimensiune ontologică inalienabilă a condiţiei umane* şi o caracteristică a întregii istorii a umanităţii, din preistorie până în epoca contemporană. La origini, ea interfera *sincretic** cu celelalte forme ale culturii şi cu alte modalităţi ale activităţii creatoare a omului, în special cu munca şi cu manifestările magice primitive. Potrivit cercetărilor de antropologie şi istoria religiilor, **a** s-a născut din credinţa omului primitiv că reprezentarea sau modelarea imaginilor (animalelor, plantelor, oamenilor, fiinţelor fabuloase etc., care în imaginaţia sa determinau sau controlau diversele forţe ale naturii), producerea sau imitarea anumitor sunete (naturale, lovirea ritmică a unor obiecte naturale sau confecţionate deliberat, diverse sunete produse prin utilizarea propriei voci etc.), repetarea mişcărilor specifice diferitelor activităţi (vânătoare, agricultură, război etc.), împodobirea trupului (prin vopsire, aplicarea de tatuaje, purtarea de blănuri, piei, pene, frunze, flori, măşti, costume etc.) etc. îi conferă puterea de a influenţa, stăpâni, controla, de a câştiga bunăvoinţa etc. respectivelor fiinţe sau forţe ale naturii. Treptat, astfel de activităţi, care iniţial urmăreau finalităţi practice şi erau asociate unor manifestări religioase (trăsături ce s-au menţinut multă vreme), au început să devină şi preocupări relativ autonome, datorită impresiilor puternice pe care le produceau sau plăcerilor aparte pe care le procurau celor care le realizau sau care participau la desfăşurarea lor. Astfel de impresii şi plăceri au devenit prin repetare necesităţi ale indivizilor şi comunităţilor umane şi au fost legate tot mai frecvent de reprezentări armonioase, colorate sau expresive, subsumate la ceea ce ulterior se va numi *frumos* artistic*. Cu timpul, activitatea artistică s-a delimitat ca o

preocupare distinctă, s-a diversificat şi s-a manifestat ca o modalitate de obiectivare a esenței umane şi ca o necesitate specifică vieții sociale şi a trăirii spirituale a oamenilor. Structurile expresive ale **a** au devenit din ce în ce mai complexe şi mai diferențiate, în funcție de progresele tehnologice şi de creşterea volumului necesităților spirituale ale indivizilor şi grupurilor umane. Caracteristica sa definitorie este *gratuitatea în raport cu necesitățile vitale*, fiind o expresie idealurilor şi aspirațiilor spirituale ale omului. Prin **a** omul îşi exprimă insatisfacția față de *ceea ce este* şi încearcă să dea expresie sensibilă la ceea ce el *doreşte să fie*, consideră că *trebuie să fie* sau *i-ar plăcea să fie*. Datorită acestei caracteristici ea a fost considerată în antichitate un dar al zeilor, iar în Renaştere o expresie a vocației demiurgice a omului, întrucât prin creația artistică* el reiterează, într-un anumit sens, actul creației divine. Ea a stimulat şi a cultivat în toate epocile *creativitatea* şi *originalitatea** indivizilor şi a reprezentat un important *factor de umanizare*. Tentativele de explicare a **a** au început să dobândească semnificație teoretică în spațiul cultural occidental în etapa clasică a filosofiei antice greceşti şi au fost marcate de perspectivele filosofice din care au fost realizate. Atât Platon, cât şi Aristotel au conceput **a** ca *mimesis**, ca imitare a frumosului* natural de către cel artistic. Condamnată de Platon ca imitație de gradul al doilea şi corupătoare a moravurilor austere, dar prețuită (îndeosebi sub forma tragediei) de Aristotel, care îi atribuie funcția de *katharsis**, de purificare a pasiunilor, **a** a fost considerată în Evul Mediu o reflectare a splendorii divine în lumea sensibilă, iar în Renaştere* o întruchipare a perfecțiunii prin intermediul *artelor frumoase*. În epoca modernă accentul în înțelegerea **a** s-a deplasat tot mai mult dinspre *perfecțiune* spre *expresivitate*, astfel încât supremația frumosului* a fost înlăturată prin ascensiunea altor categorii estetice*. În epoca contemporană se înregistrează o mare varietate de modalități de practicare şi de concepere a **a**, de la cele care încearcă să regăsească virtuțile **a** clasice, până la cele care o neagă categoric, supralicitează forma* sau limbajul artistic*, o intelectualizează excesiv, o consideră o expresie a hazardului etc.

artă aplicată

gen al artelor ale cărui produse îndeplinesc în viața cotidiană, în diferitele activități umane sau în decorarea unor spații (locuințe, spații publice, aşezări etc.) rolul de a îmbina frumusețea cu funcționalitatea. Creațiile **a a** pot fi clasificate după diferite criterii: *tipul produsului* (mobilă, giuvaergie, feronerie, îmbrăcăminte, diverse aparate, ambalaje, recipiente etc.), *materialul* utilizat* (lemn, metal, mase plastice, sticlă, ceramică, materiale textile etc.), *tehnicile folosite* (tehnologii industriale sau manufacturiere, gravură, modelare etc.) etc. **A a** reprezintă unul dintre cele mai vechi genuri* ale artei*, iar creațiile sale sunt expresii ale îmbinării muncii cu arta*.

artă cinetică

orientare în arta plastică* abstractă* a celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, inaugurată de pictorul şi graficianul maghiar Victor Vasarely, în care *mişcarea reală* deține, ca factor estetic, aceeaşi importanță ca şi forma, culoarea, compoziția şi linia. Constituirea ei marchează trecerea de la *reprezentarea virtuală a mişcării* în artele plastice (prin sugerarea mişcării corpurilor reprezentate în opere) la *mişcarea reală*, prin animarea mecanică (produsă de motoare disimulate în opere*, manivele, pârghii, cureți de aer, câmpuri electromagnetice etc.) a operelor de artă*. Efectele cinetice pot fi *regulate şi previzibile* (supuse unor ciclicități) sau *neregulate şi imprevizibile* (produse de variațiile temperaturii, de curenți de aer, apă etc.). Alteori astfel de efecte pot fi obținute prin mişcarea receptorilor prin fața obiectului artistic, astfel încât volumele, formele, perspectivele, cromatica etc. operelor* se modifică în permanență. **A c** marchează totodată deplasarea artelor

plastice* din categoria artelor simultane, în care au fost clasificate de tradiție, în cea a celor succesive, alături de muzică şi literatură.

artă concretă
denumire dată în anul 1930 de Theo Van Doesburg artei abstracte*.

artă pentru artă
formulă estetică lansată în secolul al XIX-lea de o serie de artişti* şi de teoreticieni francezi ai artei* pentru a impune teza autonomiei* absolute a artei* față de societate, împotriva didacticismului* şi academismului* neoclasic, ca şi a ingerințelor ideologiilor partinice şi ale spiritului filistin. În pofida unor excese, mişcarea artistică pe care această formulă a determinat-o a contribuit la amplificarea autonomiei* artei*, la diversificarea mijloacelor sale de expresie şi la stimularea creativității artistice.

arte plastice
concept modern desemnând artele* care recurg la imaginea artistică vizuală ca mijloc de expresie a unui conținut* artistic: *desenul, grafica, pictura, sculptura, arhitectura* etc. Deşi încă din antichitate s-au făcut tentative de descifrare a specificului lor, abia în epoca modernă Gothold Ephraim Lessing a propus un criteriu axiologic pentru includerea **a p** în aceeaşi categorie. Obiectele specifice acestor arte* ar fi *corpurile*, iar mijloacele lor de expresie: *linia, culoarea şi masa*. De-a lungul timpului aceste arte* au mai fost denumite şi *arte ale desenului, arte frumoase, arte figurative* etc.

artist
individ care practică în mod profesional artele. Calitatea de **a** presupune înzestrare nativă şi profesionalizare, precum şi realizarea de creații artistice care fac dovada talentului său.

art nouveau (arta 1900, modern-style, jugendstil, sezession, floreale etc.)
amplă mişcare artistică de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, care s-a manifestat cu intensități, nuanțe şi denumiri specifice în numeroase țări din Europa şi în Statele Unite, urmărind să restabilească unitatea artelor* şi să reînnoiască limbajul artistic*, dar degenerând uneori în eclectism* şi chiar în kitsch*. Datorită amplorii, varietății şi complexității sale, caracteristicile estetice ale acestei mişcări sunt destul de laxe şi necesită particularizări contextuale. **A n** a exprimat gusturile artistice ale burgheziei fericite din aşa-numita *Belle époque* dinaintea primului război mondial şi a interferat cu alte curente artistice* din epocă, îndeosebi cu simbolismul*. A apărut în arhitectură şi în artele decorative, de unde s-a extins apoi în pictură, grafică, sculptură, arta spectacolului, mobilier, ceramică, vitraliu, sticlărie etc. **A n** a cultivat extravaganța decorativă* şi formele curbe, exotismul şi stilizarea florală etc. Printre cei mai reprezentativi exponenți ai săi pot fi menționați: Otto Eckmann, Gustav Klimt, Arnold Böcklin, Henry Van de Velde, Aubrey Beardsley, Jan Toorop etc., iar în arta* românească unele creații ale lui Ştefan Luchian, Theodor Palady, Gheorghe Petraşcu, Apcar Baltazar etc.

atitudine estetică
atitudine umană fundamentală (alături de atitudinile utilitară, etică, politică, teoretică, filosofică, religioasă etc.) caracterizată prin sensibilitatea receptivă față de aspectele colorate, armonioase sau expresive ale realității naturale, sociale, umane, artistice etc., sesizabile prin intermediul informațiilor senzoriale, corelate însă cu reacțiile afective şi intelectuale pe care aspectele respective le declanşează în spiritul uman. **A e** se poate manifesta atât în năzuința omului de a organiza obiectele asupra cărora acționează în ansambluri unitare şi expresive, cât şi în plăcerea sa de a contempla astfel de obiecte, fie că ele există în natură (peisaje, plante, animale etc.), fie că sunt produse ale activității creatoare a omului (obiecte utilitare sau, mai cu seamă, opere de artă*).

atonalism (muzică atonală)
curent sau procedeu în compoziția muzicală caracterizat prin renunțarea temporară sau definitivă la afirmarea unui centru tonal într-o piesă muzicală, prin introducerea unui mare grad de ambiguitate în promovarea funcțiilor armonice sau melodice ale muzicii şi prin cultivarea sistematică a aşa-numitelor disonanțe muzicale. Cu antecedente în postromantismul secolului al XX-lea, **a** a fost urmărit programatic de expresionismul* muzical al secolului al XX-lea (Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg etc.).

autonomia artei
fenomen cultural-istoric de diferențiere a artei* şi a valorilor* ei de celelalte forme ale culturii şi manifestări creatoare ale omului. **A a** a fost o expresie a progresului culturii, de la sincretismul* originar al valorilor*, la diferențierea şi individualizarea lor şi a fost stimulată de profesionalizarea artei* şi de stimularea originalității* artistice. Ea se referă la coordonata şi funcționalitatea estetică a artei* şi reclamă exigența de a evalua arta*, în primul rând, din perspectiva nucleului ei estetic*. **A a** este însă relativă, deoarece arta* este întotdeauna condiționată istoric şi este influențată de celelalte valori* ale culturii (economice, morale, politice, teoretice, filosofice, religioase etc.). De aceea ea se deosebeşte de autonomism*, care-i forțează şi îi denaturează semnificațiile.

autonomism
tendință manifestată îndeosebi în arta modernă de absolutizare a *autonomiei artei** prin ignorarea condiționării sale social-istorice şi a interferenței sale cu celelalte valori* ale culturii.

avangardă artistică
desemnează, în sens general, o anumită *atitudine estetică**, ce se caracterizează prin năzuința de depăşire permanentă a nivelului atins de creația şi de gândirea artistică, de căutare de noi forme de expresie şi de manifestare artistică, de delimitare estetică programatică de realizările anterioare şi contemporane ale creației artistice şi gândirii estetice, oricât de prestigioase ar fi acestea. În acest sens general, **a a** caracterizează toate mişcările artistice novatoare din toate artele*, toate epocile şi toate culturile. În istoria artelor, *ca program estetic**, **a a** a apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu dobândirea de către artă* a *conştiinței inovației, creativității şi originalității** ca principii fundamentale ale dinamismului său, pe fondul strădaniilor de delimitare şi de combatere a inerției artistice cultivate de academism*. Sub denumirea generică de **a a** sunt reunite o multitudine de curente* şi tendințe din arta* secolelor al XIX-lea şi al XX-lea, de la impresionism* şi cubism*, la expresionism*, abstracționism*, dadaism*, suprarealism*, pop-art*, arta cinetică*, postmodernism etc. În general, **a a** se manifestă zgomotos, excesiv şi intolerant, lansează manifeste* artistice ce se declară, de fiecare dată, „revoluționare”, atacă vehement realizări şi personalități artistice importante, care au adesea singura vină de a fi consacrate, anunță noi „ere” apoteotice ale artei etc. De multe ori, ideologiile sunt mai interesante decât realizările, multe **a a** se destramă înainte de a se agrega, se declară dizidențe şi trădări, se adoptă atitudini şi conduite şocante nu numai în cultură, ci şi în viața cotidiană etc. În pofida acestor excese, **a a** reprezintă un ferment al înnoirii şi diversificării artei* moderne, chiar dacă multe dintre realizările sale rămân în zona experimentalismului.

B

baroc
etimologic cuvântul **b** derivă din adjectivul spaniol *baruecco*, care denumeşte perlele de formă neregulată, şi a fost utilizat inițial cu o nuanță peiorativă pentru a califica, din perspectiva clasicismului*, creațiile artistice*

bizare. Pentru reprezentanții clasicismului*, adepți ai canonizării riguroase a procesului creației artistice*, primele opere de artă* baroce păreau stranii, ciudate, bizare, datorită încălcării deliberate a canoanelor* clasicismului*. Termenul **b** este utilizat, cu accepții apropiate, atât de *istoria artelor*, cât şi de *estetica generală*. În *istoria artelor* el desemnează un *stil artistic** consolidat în epoca apogeului monarhiilor absolutiste din occidentul Europei şi a declanşării la sfârşitul Renaşterii* de către biserica catolică a Contrareformei (de la sfârşitul secolului al XVI-lea până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea). Pentru contracararea ascensiunii Reformei protestante, recâştigarea credincioşilor convertiți la protestantism şi atragerea cât mai multor credincioşi la cultul catolic, biserica catolică a combătut ascetismul stilistic practicat de mişcările reformiste, încurajând, mai întâi în arhitectura religioasă, fastul, grandilocvența şi luxurianța decorativă. Aceste tendințe au fost extinse ulterior şi în arhitectura laică publică, precum şi în cea privată. Simplității monumentale* şi armoniei* raționale a arhitecturii renascentiste îi sunt substituite în această epocă exuberanța liniilor curbe, jocul capricios ale formelor şi volumelor, încălcarea simetriei şi a ordinii, sugerarea dinamismului impetuos şi a freneziei afective, ostentația decorativă etc. Sculptura şi pictura **b** au preferat liniile de contur agitate, centrifugale, volumele asimetrice, jocul sofisticat al luminilor şi umbrelor, tehnica clarobscurului, tuşele pasionale, racursiurile îndrăznețe, schemele de compoziție în diagonală şi în vârtej etc. În literatură **b** a fost încurajat la curțile regale şi în saloanele literare aristocratice ale epocii moderne şi s-a caracterizat prin excesul elementelor metaforice, expresia sofisticată, retorica grandilocventă, erupția pasională care debordează moderația impusă de rațiune. În *estetica generală* **b** desemnează o *viziune artistică* şi uneori chiar o *categorie estetică** ce pot fi identificate în toate marile epoci artistice şi în toate culturile. O serie de esteticieni contemporani consideră că de-a lungul evoluției istorice a artei* se poate constata o continuă pendulare între atitudinea estetică* ce se caracterizează prin organizarea riguroasă a compoziției pentru a exprima ordinea, armonia*, echilibrul optim între rațiune şi sentiment, ce corespunde *clasicității* şi cea care pune accentul pe tumultul afectiv, pasiunea debordantă, încălcarea simetriei şi a ordinii, dinamismul pregnant etc., care este definitorie pentru viziunea **b**. Dintr-o astfel de perspectivă, toate marile mişcări artistice au avut perioadele lor de clasicitate şi de barocitate. Chiar şi **b** a avut **b** său, care este reprezentat de rococo*.

biedermeier

stil artistic* manifestat în pictură, artele decorative şi mobilier în prima jumătate a secolului al XIX-lea mai întâi în Germania şi Austria, de unde s-a răspândit şi în alte țări din centrul şi, mai ales, din răsăritul Europei. Deşi a fost considerat, datorită platitudinii axiologice şi lipsei sale de măreție, expresia tipică a filistinismului mic burghez est european, stilul **b** s-a impus în ample spații culturale prin atmosfera de intimitate, bunăstare şi de confort pe care o degajă, ca şi prin interesul manifestat pentru valorile naționale. El este considerat şi o reacție la grandoarea şi prețiozitatea stilului *empire*, impus în timpul expansiunii napoleoniene.

bizantin

stil* artistic specific Imperiului Bizantin (secolele VI – XV), manifestat, mai ales, în arhitectură, artele plastice* şi muzică. El exprimă sinteza creației artistice creştine timpurii, de inspirație greco-romană, cu elemente ale artei elenistice. Trăsăturile sale definitorii sunt monumentalitatea*, policromia şi fastul, impuse de stilul de viață de la curtea imperială bizantină şi de ceremonialul cultului creştin. În arhitectură stilul **b** s-a impus prin deschiderile ample ale edificiilor, cupolele tipice, decorația interioară de marmură şi de piatră colorată, sculptura ornamentală abundentă, mozaicurile minuțioase. Pictura murală şi

icoanele sunt realizate în culori vii de acuarelă pe fond aurit şi reprezintă figuri ascetice, personaje religioase în atitudini hieratice, cu ochii nefiresc de mari şi chipurile puţin individualizate. În perioada sa de înflorire (secolele IX – XI) stilul **b** a cunoscut o amplă expansiune în special în ţările de religie ortodoxă (Bulgaria, Rusia, Serbia, Ţările Române), în care a asimilat elemente ale artei* autohtone, dar a influenţat şi arta renascentistă timpurile. Muzica **b** se caracterizează prin explorarea inspirată a registrului expresiv al vocii umane, care va influenţa folclorul muzical al ţărilor balcanice, formele muzicale canonice şi bogăţia ornamentală, care compensa interzicerea de către biserica ortodoxă a invenţiei* muzicale.

bizar
straniu, insolit, surprinzător, excentric, ciudat în raport cu o anumită viziune artistică sau cu un anumit canon*. Acest calificativ se aplică, de cele mai multe ori, creaţiilor artistice care contravin flagrant anumitor sisteme de norme* ori de valori* estetice, gustului artistic curent sau chiar naturii şi legităţilor generale ale artei*.

burlesc
specie* a comicului*, utilizată mai întâi de *comedia dell'arte*, caracterizată prin forţarea efectelor comice, predilecţia pentru vulgar, alăturarea absurdă* de cuvinte, obiecte, persoane, situaţii etc., şi prin denaturarea grosolană a utilizării sau semnificaţiilor lor curente. Principalele genuri artistice* care apelează frecvent la **b** sunt caricatura, parodia, spectacolul de revistă, comedia bulevardieră etc., dar el poate apărea sporadic şi în creaţii aparţinând altor genuri*, pentru ridiculizarea unor personaje sau situaţii.

C

canon
1. (în sens estetic general) sistem de norme* caracteristic artei* diferitelor epoci, viziuni artistice, stiluri* etc., recomandat sau chiar impus artiştilor*, cărora li se pretinde să respecte cu stricteţe în procesul creaţiei artistice* anumite tehnici de creaţie, proporţii, modalităţi iconografice etc. Mişcările artistice novatoare îşi încep adesea ascensiunea prin negarea unui anumit **c**, dar sfârşesc prin a propune altul. 2. (în muzică) formă muzicală polifonică ce constă în reproducerea, prin imitaţie continuă, de două sau mai multe voci a unei melodii, teme*, motiv* etc. la distanţă de o octavă sau de un alt interval muzical. Fiecare dintre voci începe să-şi interpreteze partea ei înainte ca cea anterioară să şi-o fi încheiat-o pe a sa.

capodoperă
1. lucrare meşteşugărească pe care în evul mediu un ucenic sau o calfă trebuia să o execute şi să o supună evaluării unui juriu pentru obţinerea titlului de maistru sau de meşter. 2. operă de artă* capitală, reprezentativă şi cu impact puternic şi durabil asupra publicului* din creaţia* unui artist*, dintr-o artă*, mişcare artistică, epocă sau cultură.

categorii estetice
noţiuni estetice de mare generalitate ce desemnează caracteristici determinate ale conţinutului* extraestetic al operelor de artă* şi anumite reacţii psiho-intelectuale tipice ale publicului* faţă de ele, precum *frumosul*, urâtul*, sublimul*, comicul*, tragicul*, fantasticul** etc. Deşi sintagma **c e** este relativ recentă, creaţia şi receptarea artei* au fost orientate din vremuri străvechi de anumite impresii specifice ale receptorilor faţă de diferite modalităţi de transfigurare artistică a lumii şi vieţii. Până în secolul al XVIII-lea estetica nu reflectase însă decât experienţa artistică a lumii greco-romane antice şi nu teoretizase decât o singură **c e** – frumosul*. Experienţa artistică modernă evidenţia însă insuficienţa acestei categorii

pentru conceptualizarea multitudinii modalităţilor de reprezentare artistică a lumii şi a impresiilor subiective pe care ele le determină. Au intrat astfel rând pe rând în aria de interes a esteticienilor sublimul*, urâtul*, tragicul*, comicul*, fantasticul*, grotescul* etc., ajungându-se în secolul al XIX-lea la transformarea problemei **c e** în problema fundamentală a esteticii, în dezacord cu importanţa sa reală. **C e** nu vizează însă forma* estetică* a operei*, ci conţinutul* său extraestetic, deoarece nu există numai un frumos*, urât*, sublim*, comic*, tragic* etc. ale artei*, ci şi ale lumii, vieţii, istoriei, condiţiei umane etc., pe care ea le transfigurează* artistic. **C e** nu se referă deci la modalităţile organizării estetice a operei*, ci la conţinutul* său extraestetic. Desigur, deoarece între conţinutul* extraestetic al operei* şi forma* sa estetică există o relaţie funcţională permanentă, estetica generală şi, mai ales, teoriile artelor trebuie să le acorde importanţa cuvenită. Numeroşi esteticieni şi teoreticieni ai artelor* apreciază că există doar două **c e** fundamentale, frumosul* şi urâtul*, celelalte neexprimând decât diverse dozaje şi corelaţii dialectice ale lor.

cenestezie

emoţii elementare determinate de rezonanţa în conştiinţă a modificărilor organice provocate de receptarea operelor de artă*. Deşi sunt o componentă importantă a rezonanţei subiective a operei de artă*, aceste emoţii nu au nimic specific estetic* în ele, deoarece pot fi trăite şi în împrejurările practice ale vieţii. Ele aparţin deci laturii extraestetice a procesului receptării artei*, caracterizând ecoul organic al esteticului* şi nu particularităţile obiective ale operei de artă*.

clasicism

1. viziune estetică specifică artei greceşti a secolelor V – IV î.Hr., epocă în care cultura şi civilizaţia grecească antică au atins apogeul. **C** antic grecesc are drept nucleu estetic* un ideal de frumuseţe armonioasă, echilibrată şi senină (sculptura lui Fidias, Praxitele, Myron etc., arhitectura edificiilor religioase şi publice de pe Acropola ateniană etc.) sau eroică* (tragedia lui Eschil, Sofocle, Euripide). Atingerea acestui ideal* era condiţionată de integrarea într-un ansamblu artistic proporţionat şi unitar a elementelor frumosului* risipite în natură. Exponenţii **c** grecesc au acordat mare atenţie formelor* artistice desăvârşite, adecvate conţinutului*, veridicităţii artistice a operei*, potrivit principiului imitaţiei (mimesis*) şi funcţiei sociale a artei (katharsis*). Ei au supralicitat însă canonul*, minimalizând detaliile particulare ale realităţii, aspectele ei semnificative, elementele psihologiei individuale etc. Creaţiile artistice* ale **c** grecesc au devenit modele pentru arta Renaşterii* şi a tuturor epocilor artistice animate de idealul clasic al omului şi al artei*. 2. Curent* în arta* europeană a epocii moderne (secolele XVII – XIX) ai căror exponenţi aspirau la făurirea de opere artistice* de o frumuseţe* ideală, desăvârşite din punct de vedere raţional şi plastic*, după modelele **c** antic. Împărtăşind valorile* estetice ale antichităţii greco-romane, dar animaţi de idealurile luptei antifeudale şi ale înnoirii structurilor sociale, politice şi spirituale, reprezentanţii **c** modern au realizat opere* ce exprimă supremaţia raţiunii şi exaltă perfecţiunea morală, condamnă fantezia* şi pasiunile, elogiază triumful intereselor generale asupra celor individuale etc. Idealizarea metafizică a raţiunii a împins însă arta* clasică la supralicitarea tipului* eroului abstract şi la impunerea de norme* dogmatice creaţiei artistice* (de exemplu, norma celor trei unităţi în dramă). Adoptarea mecanică şi cultivarea dogmatică a exceselor raţionaliste ale **c** francez a condus la academism*. În perioada iluministă (secolul al XVIII-lea) **c** cunoaşte o nouă epocă de înflorire în toate marile culturi occidentale şi se manifestă cu accente specifice, sub forma neoclasicismului. 3. Într-o accepţie mai generală, dar în strânsă legătură cu cele două ipostaze istorice prezentate mai sus, **c** desemnează tipul* de creaţie* care, indiferent

de epoca în care este realizată, se caracterizează prin afirmarea raționalității actului artistic şi încrederea în universalitatea naturii raționale a omului, în opoziție cu tipurile* de creație romantic*, baroc*, expresionist*, decadent* etc., care din perspective şi în modalități specifice combat acest tip*.

clasificarea artelor

operație logică de grupare şi coordonare într-un sistem general, potrivit unor criterii determinate, a operelor* de artă* individuale, singurele date efectiv în experiența artistică. De-a lungul istoriei artelor şi a concepțiilor despre artă* şi frumos* au fost propuse multiple clasificări ale artelor, fără ca vreuna dintre ele să întrunească acordul unanim. Este evident că ele sunt întotdeauna relative şi provizorii, dar au valoarea unor sinteze teoretice orientative, care aprofundează necontenit caracterizarea structurală al operelor* de artă* individuale. Orice **c a** este interesantă prin criteriile pe care se întemeiază şi, mai ales, prin revizuirile succesive pe care le reclamă. Cele mai cunoscute **c a** sunt cele propuse de Aristotel, Lessing, Kant etc.

comic

categorie estetică* ce desemnează, în general, orice fenomen care provoacă râsul. În sensul său deplin, **c** se manifestă numai în societate. Aspectele comice ale naturii apar astfel datorită valorizării* lor din perspectiva omului şi a umanității. **C** rezultă din contradicția sau neconcordanța dintre esență şi aparență, scop şi mijloc, conținut* şi formă*, întreg şi parte, valoare* şi nonvaloare etc., el are drept caracteristică definitorie disimularea şi se manifestă totdeauna în contexte spațio-temporale determinate. În situațiile comice obiectul apare întotdeauna, voluntar sau involuntar, disimulat, iar subiectul, sesizând discordanța obiectului cu sine însuşi, adoptă o atitudine critică şi sancționează această anomalie prin râs. În viață şi în artă principalele forme ale manifestării **c** sunt *satira* şi *umorul**, iar cele mai importante modalități ale sale *ironia*, *sarcasmul*, *zeflemeaua*, *gluma*, *bancul* etc. În literatură specia* consacrată a **c** este *comedia*, dar el poate avea valențe estetice remarcabile şi în alte specii*, inclusiv în tragedie, precum şi în celelalte arte*.

concretă (muzică ~)

ramură a muzicii experimentale inaugurată de inginerul francez Pierre Schaefer, care urmăreşte crearea de sonorități inedite prin utilizarea aparaturii electronice sau prin captarea şi prelucrarea sunetelor naturale ori a celor produse de diferite obiecte utilitare. Inițial, muzica **c** a fost folosită ca fond sonor în televiziune, radio, teatru etc., dar în ultimele decenii a început să fie practicată şi ca gen* muzical distinct.

constructivism

direcție în arta plastică* a secolului al XX-lea, constituită mai întâi în Rusia prerevoluționară de către Vladimir Tatlin (prin aşa-numitele *contra-reliefuri*, realizate în 1913, care sunt nişte structuri spațiale suspendate, asamblate din fire metalice dispuse pluridirecțional, asemănătoare unor mecanisme) şi dezvoltată apoi în Uniunea Sovietică de către frații Naum Gabo şi Anton Pevsner, autorii unui *Manifest realist*, denumit ulterior *Manifest al constructivismului* (1920). De aici **c** s-a răspândit în Europa occidentală şi America. În esență, **c** renunță la tehnicile tradiționale ale picturii şi sculpturii, urmărind fuziunea şi geometrizarea lor, inaugurând noi modalități de abordare şi reprezentare a spațiului de către artele plastice*, cu influențe în arhitectura lui Frank Lloyd Wright şi Le Corbusier.

conținut şi formă

componentele structurale fundamentale ale operei de artă*, care formează o unitate organică şi sunt disociabile doar prin analiză teoretică. În esență, **c** reprezintă lumea înfățişată în operă* (tema*, motivul*, subiectul etc) şi este *componenta sa extraestetică*, în timp ce **f** vizează

modalitățile determinate ale organizării şi reprezentării **c** respectiv, constituind *componenta propriu-zis estetică** a operei*. **C şi f** se află într-o relație funcțională permanentă, întrucât un **c** determinat poate fi exprimat prin anumite **f**, iar o **f** determinată poate fi purtătoarea anumitor conținuturi. În fiecare caz concret artistul* adaptează cele două componente una celeilalte, iar valoarea* operei* este dependentă, în mare parte, de solidaritatea lor. În diferite arte*, genuri*, opere*, epoci, curente artistice* etc. unitatea **c şi f** se realizează în modalități specifice, se pot înregistra tendințe de supralicitare a uneia dintre ele etc., dar cu cât divergența dintre ele este mai mare valoarea* operei* are de suferit.

creație artistică

formă specifică a activității creatoare a omului ce urmăreşte în mod deliberat făurirea operelor de artă*. Dacă în societatea primitivă **c a** avea caracter sincretic*, colectiv şi anonim, odată cu creşterea volumului cunoaşterii şi accentuarea diviziunii sociale a muncii ea s-a specializat şi s-a diferențiat pe arte*, genuri*, specii* etc., s-a profesionalizat şi s-a individualizat. **C a** porneşte, în mod spontan sau deliberat, de la un anumit ideal* artistic şi se obiectivează într-o operă de artă*, ce are drept caracteristici definitorii unicitatea şi originalitatea*. Ea presupune parcurgerea mai multor etape care solicită intervenția şi corelarea în proporții şi modalități specifice a factorilor raționali şi iraționali, concret-senzoriali şi afectivi, intuitivi etc. **C a** reclamă însuşirea anumitor tehnici şi procedee, dar este condiționată decisiv de talentul*, de geniul* creator al artistului*. Datorită caracterului său inedit şi spectaculos, **c a** a determinat de-a lungul dezvoltării istorice a culturii multiple interpretări, în care, pe lângă sesizarea şi analiza pertinentă a unor caracteristici ale sale, s-au acumulat şi numeroase denaturări şi mistificări.

cubism

curent artistic* avangardist* constituit în Franța la începutul secolului al XX-lea, care s-a manifestat în artele plastice* şi a marcat profund modalitățile de concepere a artei* moderne şi a raporturilor sale cu realitatea. Inspirat de ideile lui Paul Cézanne cu privire la geometrizarea formei* operei* plastice*, **c** a fost ilustrat la debutul său în special de lucrările lui Pablo Picasso şi Georges Braque, care au înfățişat în tablourile pe care le-au pictat în această perioadă obiectele şi pozițiile lor în spațiu prin forme* geometrice riguroase, asemănătoare cristalelor, au eliminat perspectiva şi au suprimat dualitatea figură – fond. **C** a parcurs două faze, deosebite prin modalitățile diferite de raportare la obiectele reprezentate în opere*. ***C** analitic*, s-a caracterizat prin descompunerea, „ruperea”, „sfărâmarea” obiectului într-o multitudine de poliedre şi prin simultaneitatea reprezentării perspectivelor diferite asupra sa, în tentativa de regăsire a obiectului total. Pentru această fază sunt reprezentative tablourile lui Picasso *Domnişoarele din Avignon, Femeia cu evantai, Jucătorul de cărți etc.* Cea de-a doua fază a curentului*, denumită ***c** sintetic*, are drept caracteristică definitorie efortul de reconstrucție liberă a obiectului, renunțându-se complet la perspectivă, în efortul de surprindere şi de reprezentare în operă* a esenței obiectului, abolindu-se orice regulă a imitației realității. Obiectul reprezentat în operă* nu mai este considerat decât un pretext sau un stimulent al declanşării imaginației* artistului*, care reconstruieşte lumea potrivit tiparelor sale mentale şi afective *a priori*, supunându-se doar exigenței geometrismului formelor*. În timp, acestui curent* i s-au alăturat şi alți mari pictori şi sculptori ai primei jumătăți a secolului al XX-lea ca: Juan Gris, Marcel Duchamp, Sonia şi Robert Delaunay, Francis Picabia, Constantin Brâncuşi, Aleksandr Archimpenko etc. Din **c** s-au deprins sau au fost influențate ulterior o serie de alte curente artistice* de avangardă: *raionismul*, *orfismul*, *futurismul** etc. În România, alături de Constantin Brâncuşi, alți reprezentanți

importanți ai **c** au fost Max Hermann Maxy şi Marcel Iancu.

curent artistic
1. (în istoria artelor) mişcare artistică specifică unei anumite epoci, constituită prin gruparea unor artişti* aparținând uneia sau mai multor arte* în jurul unui program* ideologico-estetic, stilistic şi practic comun, orientată adesea polemic împotriva altor tendințe, mişcări etc. artistice anterioare sau contemporane. Constituirea **c a** atestă existența unei conştiințe artistice mature şi este caracteristică în special artei moderne şi contemporane. Dacă în etapele anterioare ale evoluției artei* gruparea artiştilor* în **c a** era realizată de esteticieni sau de istorici ai artelor* pe baza unor afinități estetice*, stilistice, tematice, tehnice etc. ale unor artişti* sau opere* şi era de obicei ulterioară respectivelor manifestări artistice, în arta* modernă şi contemporană ele presupun adeziunea deliberată şi explicită la un program* sau manifest* estetic* elaborat de inițiatori şi făcut public în mediile artistice şi ale receptorilor de artă. Adesea constituirea unui **c a** urmăreşte reunirea forțelor unor artişti* încă necunoscuți în vederea debutului şi râvnitei consacrări. În această accepție unul dintre primele **c a** tipice ale artei* moderne fost *impresionismul**. După modelul său s-au constituit ulterior majoritatea **c a** avangardiste: *cubismul**, *dadaismul**, *suprarealismul**, *fovismul**, *expresionismul**, *constructivismul** etc. 2. (în estetica generală) tip artistic* constituit, cel mai adesea, prin extrapolarea caracteristicilor esențiale ale unor curente artistice* istorice majore la întreaga istorie a artelor*. O astfel de extindere are în vedere diferite afinități structurale, formale, stilistice, tematice etc. fundamentale ale operelor* din una sau mai multe arte*, care pot fi identificate dincolo de particularitățile lor istorice. Exemple tipice pentru această accepție sunt *clasicismul**, *romantismul** şi *barocul**, care au debutat în calitate de **c a** istorice, dar au sfârşit prin a fi considerate de unii esteticieni tipuri artistice* permanente. În ambele accepții, adeziunea explicită a artiştilor* sau integrarea lor ori a operelor* pe care le-au creat de către esteticieni sau istorici ai artelor* în **c a** implică o anumită simplificare şi schematizare a procesului creației artistice*. Datorită acestui fapt aproape din momentul constituirii unui **c a** încep şi delimitările, dizidențele, rupturile, excluderile etc. Un mare artist* este sau fondator al unui **c a** sau se individualizează atât de mult în cadrul său încât integrarea sa în el necesită atâtea nuanțări şi particularizări încât respectivul concept tipologic devine aproape neoperațional.

D

dadaism
curent artistic* de avangardă* lansat în anul 1916 la Zürich de un grup de tineri artişti* şi scriitori nonconformişti în frunte cu Tristan Tzara în cadrul *Cabinetului Voltaire*, fondat de ei. Termenul *dada*, cu care a fost denumit inițial acest curent artistic*, nu semnifică nimic şi a fost stabilit prin deschiderea la întâmplare a dicționarului Larousse. Doctrina dadaistă, elaborată de Tzara în lucrarea programatică *Şapte manifeste** *ale lui dada* şi de Hugo Ball în broşura *Cabinetul Voltaire*, exprimă revolta tinerilor artişti* ai începutului de secol XX împotriva valorilor* societății moderne occidentale, care au generat dezastrele primului război mondial. Dadaiştii au contestat vehement canoanele* artei* tradiționale, opunându-le o estetică ce dizolvă chiar forma* şi mesajul* operei*, abandonând-le hazardului, au cultivat ostentativ nihilismul şi ilogicul şi au proclamat independența absolută a artistului*. Ei au alăturat aleatoriu cuvinte pentru a obține poeme sau au lipit haotic pe diverse suporturi fire de păr, bucăți de pânză, şireturi, nisip, fotografii, tăieturi de ziar etc. pentru a alcătui opere* plastice*. Abstractă în fond, arta* dadaistă se deosebeşte de

abstracționism* și de cubism* prin deconstructivismul* programatic și caracterul aleatoriu al compunerii operelor*. După o manifestare zgomotoasă de mai puțin de un deceniu, **d** dispare, majoritatea reprezentanților săi fondând sau alăturându-se suprarealismului* ori altor curente* ale avangardei* artistice a primelor decenii ale secolului al XX-lea. **D** s-a manifestat în literatură și în artele plastice*, principalii săi exponenți fiind: Tristan Tzara, Marcel Iancu, André Breton, Louis Aragon, Man Rey, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hans Arp, Kurt Schwittes, George Grosz etc. În anii cincizeci ai secolului al XX-lea, **d** cunoaște o anumită resurecție, sub forma neodadaismului, reprezentat de americanii Robert Rauschenberg și Jasper Johns.

decadentism

1. tendință literară din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, denumită astfel după titlul revistei literare franceze *Le Décadent*, fondată în 1886 de Anatole Baju, care a utilizat polemic acest termen pentru a răspunde criticilor simbolismului*, care îl folosiseră cu tentă peiorativă pentru calificarea estetică a acestui curent*. La programul* revistei au aderat Paul Verlaine, Maurice du Plessys, Jean Loraine, Ernest Raynaud etc. **D** n-a reușit însă să se diferențieze estetic de simbolism*, cu care s-a contopit. În critica literară din România acest termen a fost utilizat la începutul secolului al XX-lea cu aceeași accepție depreciativă la adresa creațiilor de inspirație simbolistă* sau modernistă ale lui Alexandru Macedonski, George Bacovia, Ion Minulescu, Tudor Anghezi și Ștefan Petică. 2. Din perspectivă axiologică, **d** denumește toate manifestările culturale și artistice caracterizate prin anacronism, prin disocierea și contrastul creațiilor* respective cu celelalte valori* ale culturii și, în general, cu spiritul epocii respective. Manifestări cultural-artistice decadente au fost, de exemplu, *alexandrinismul*, ce perpetua stereotip valorile culturii antice grecești în epoca de destrămare a lumii antice, ultimele manifestări literar-artistice din Imperiul Roman, prelungirea valorilor* artistice medievale în epoca Renașterii*, alunecarea *neoclasicismului* iluminist în *academism** etc.

decorativism

aducerea în prim plan și exacerbarea elementelor decorative în artele plastice*. Această tendință s-a manifestat în diferite etape ale evoluției artelor plastice*, fiind caracteristică îndeosebi *manierismului**, dar este prezentă și în *cubismul* analitic* al lui Georges Braque și Pablo Picasso sau în *fovismul** lui Henri Matisse. În arta* contemporană **d** este promovat de numeroase orientări și curente* din artele plastice* datorită virtuților sale lirico-simbolice și esențializatoare.

design

disciplină teoretică și practică tehnico-artistică ce urmărește încorporarea de valori*, semnificații, valențe etc. estetice bunurilor utilitare, produselor industriale, vestimentației, ambianței citadine, peisajului etc. **D** este o disciplină de sinteză, situată la confluența dintre științele tehnice, matematică, psihologie, ergonomie, științele socio-economice, teoria și practica artistică etc. și are un rol important în educația estetică și formarea gusturilor artistice ale omului contemporan.

didacticism

accentuare a laturii explicative și etico-pedagogice a operei de artă* în dauna celei estetice*. Orice operă* de artă conține o componentă didactică implicită, ce decurge din influența modelatoare pe care ea urmărește să o exercite asupra publicului*. **D** nu vizează deci prezența intenției etice și pedagogice în opera de artă*, ci nesocotirea naturii estetice* a acesteia, incapacitatea de a o transfigura* și a o încorpora organic în creația artistică*. În literatură există genuri* artistice explicit moralizatoare, ca fabula, satira etc., în artele grafice caricatura

urmăreşte şi ea adesea finalităţi educative etc. **D** este prezent îndeosebi în arta populară, în cea religioasă, moralizatoare sau ideologizantă etc.

diletant
persoană cu pregătire profesională precară şi realizări lipsite de valoare* în orice domeniu de activitate, inclusiv în artă. Ca autor, **d** este adesea lipsit de înzestrările native necesare practicării artei* respective, îi încalcă nedeliberat normele*, nu stăpâneşte mijloacele de expresie şi tehnicile de execuţie a operelor de artă*. Realizările sale au carenţe grave de viziune şi de execuţie, sunt incoerente estetic* şi, de multe ori, nici nu se încadrează în sfera artisticului. Ca receptor de artă, **d** este incapabil să adopte atitudinea estetică*, este lipsit de instrucţia artistică minimală reclamată de receptarea artei respective, îşi concentrează interesul asupra componentelor extraestetice ale operelor de artă*, formulează judecăţi de valoare* fără acoperire în realitatea estetică a operelor* etc. În ambele ipostaze, **d** nu se identifică însă cu *ignorantul*, cu cel care are conştiinţa incompetenţelor sale, ci este *semidoctul cu pretenţii, impostorul* care-i poate induce în eroare pe cei neavizaţi. Uneori termenul **d** este utilizat şi pentru a desemna, prin opoziţie cu profesionismul, *amatorismul în artă*, persoanele care practică arta* ca hobby, dar această accepţie este aproape ieşită din uz.

dionisiac – v. **apolinic şi dionisiac**

dodecafonism
procedeu în compoziţia muzicală ce reprezintă fundamentul teoretic al muzicii atonale*. El constă în utilizarea seriilor alcătuite din cele 12 sunete ale gamei cromatice, cu interdicţia de a repeta vreunul dintre ele înaintea epuizării tuturor celorlalte. Întrucât **d** ignoră legile naturale ce guvernează raporturile dintre sunete pe baza afinităţilor armonice* dintre ele, el anulează şi distincţia dintre consonanţe şi disonanţe, ce a caracterizat muzica tradiţională. Drept urmare, funcţiile melodică şi tematică ale muzicii tonale sunt înlocuite cu cea serială, ceea ce implică o concentrare maximă a organizării structurale a compoziţiei şi serializarea tuturor parametrilor sunetului muzical, absenţa armoniei* fiind compensată prin adoptarea unor artificii coloristice. Interesant ca performanţă tehnică şi componistică, **d** nu a reuşit, datorită suprimării programatice a armoniei*, să câştige însă şi interesul ascultătorilor, care îl plasează, mai degrabă, în zona experimentalismului muzical. Cei mai importanţi compozitori care au utilizat **d** au fost Arnold Schönberg, Anton Webern şi Alban Berg.

dramatic
unul dintre cele trei genuri* artistice specifice literaturii (alături de liric şi epic), delimitate în funcţie de modalităţile unificării estetice a operei*. Datorită particularităţilor istorice, etnice, stilistice, tematice, ideologice etc. ale marilor etape ale evoluţiei literaturii este aproape imposibil de elaborat o definiţie generală a **d** care să corespundă tuturor ipostazelor manifestării sale artistice. Trăsăturile sale cele mai generale, care pot fi regăsite cu nuanţe şi accente specifice în majoritatea etapelor evoluţiei literaturii, sunt: înfăţişează evenimente reprezentabile, caracterizate prin acţiunile efective ale personajelor, nu prin povestirea respectivelor acţiuni; are un caracter intens conflictual; comunicarea dintre personaje se realizează prin auto-exprimarea lor prin dialog. Dacă, de regulă, liricul* înfăţişează trăiri cu caracter pronunţat subiectiv, iar epicul* este preponderent obiectiv, **d** exprimă o sinteză între subiectiv şi obiectiv, personajele dezvăluindu-şi identitatea atât prin propriile lor aprecieri şi acţiuni cât şi prin aprecierile şi acţiunile celorlalte personaje asupra lor. Procedeul artistic definitoriu pentru **d** este dialogul, care poate deţine însă o pondere însemnată şi în genul epic*. Principalele specii* literare ale genului* **d** sunt: tragedia, drama şi comedia. Personajul **d** este, de

obicei, activ, în timp ce cel epic* rămâne, de multe ori, pasiv. Construcţia artistică **d** are mai multă stringenţă în raport cu cea epică*, organizarea sa în acte şi scene îi limitează continuitatea şi libertatea de mişcare în spaţiu şi timp. Îndeosebi în literatura modernă şi contemporană pot fi identificate numeroase opere* aparţinând ambelor genuri* care nu se supun însă acestor caracteristici tipice, pe care şi le împrumută reciproc. De exemplu, dramaturgia contemporană, susţinută şi de viziunile regizorale şi scenografice neconvenţionale, tinde spre continuitatea şi libertatea de mişcare specifice epicului*. Teatrul lui Eugene O' Neil transpune uneori **d** monologul interior, Samuel Beckett şi Eugen Ionescu suprimă adesea determinările spaţio-temporale ale acţiunii etc.

E

eclectism (în artă)
modalitate de creaţie* specifică îndeosebi epocilor de decadenţă* sau de manierism* ale istoriei artelor* ce constă în alăturarea mecanică în operele de artă* a unor elemente aparţinând unor stiluri* sau maniere* de creaţie* diferite, adesea eterogene. **E** s-a manifestat îndeosebi în artele plastice* şi în arhitectură, dar este prezent şi în celelalte arte*. Operele de artă* eclectice sunt incoerente estetic* şi sunt create de artişti* lipsiţi de originalitate*, dar se pot bucura de succes în mediile cu educaţie estetică precară, deoarece măgulesc aşteptările receptorilor prin juxtapunerea unor teme şi motive celebre.

eleatism
tip artistic* propus în cadrul sistemului estetic* al lui Tudor Vianu în funcţie de criteriul ordonării, ca moment constitutiv al operei de artă*. Denumirea sa trimite la concepţia ontologică a Şcolii din Elea, îndeosebi a lui Parmenides din Elea, care în etapa presocratică a filosofiei antice greceşti (secolul al VI-lea î.Hr.) a conceput existenţa ca fiind unică, imobilă, compactă şi imuabilă. Operele de artă* aparţinând acestui tip* înfăţişează unităţi cu sens deplin, care nu au nevoie pentru a fi înţelese de completări ale imaginaţiei* receptorului. În artele spaţiale scena înfăţişată în operă* se distribuie simetric în jurul axei sale centrale, iar centrul acţiunii coincide cu centrul operei*. În artele temporale diferitele momente ale acţiunii reprezentate sunt bine conturate şi precis delimitate, iar începutul şi sfârşitul operei* coincid cu începutul şi sfârşitul acţiunii înfăţişate în ea.

empatie
(traducere a termenului german *Einfühlung*) concept dominant în estetica germană a primei jumătăţi a secolului al XX-lea, care are semnificaţia „*a simţi în*" şi desemnează proiectarea subiectului în obiectele lumii exterioare sau în ceilalţi subiecţi. Prin **e** individul personifică obiectele, animalele, păsările etc. sau trăieşte în propriul eu sentimentele, gândurile, gesturile, atitudinile etc. altor indivizi. În contemplaţia estetică **e** presupune înzestrarea conţinutului* operei de artă* cu sensibilitatea receptorului, uneori cu atâta fervoare încât nici nu mai există conştiinţa acestui transfer. Analiza conceptului de **e** a evidenţiat complexitatea procesului receptării artei*, dar a reprezentat şi o reacţie împotriva psihologismului estetic, care a accentuat componenta subiectivă a experienţei estetice, teoreticienii acestui concept atrăgând atenţia asupra dependenţei judecăţii estetice* şi de particularităţile conţinutului* obiectului estetic.

epic
unul dintre cele trei genuri artistice* specifice literaturii (alături de liric* şi dramatic*), delimitate în funcţie de modalităţile unificării estetice a operei*. Trăsătura definitorie a **e** este prezentarea conţinutului* operei* prin intermediul *naratorului,*

personajelor şi *acţiunii*, ceea ce determină caracterul pronunţat obiectiv al acestui gen artistic* şi plasarea acţiunii înfăţişate la persoana a treia a timpului trecut. Modalitatea de expunere preponderentă a **e** este *naraţiunea*, care se împleteşte cu *descrierea* şi *dialogul*. În formele sale tipice, **e** se caracterizează prin mobilitate, flexibilitate, continuitate şi marea libertate de deplasare în spaţiu şi timp. Practica literară a relativizat însă aceste caracteristici ca urmare a interferenţelor tot mai pronunţate ale genurilor* şi speciilor* artistice. Astfel, încă din epopeea antică grecească s-au înregistrat tendinţe de liricizare a discursului artistic **e**, iar în romanul modern s-a manifestat o accentuată dramatizare a sa. **E** se poate înfăţişa atât în proză, cât şi în versuri, atât în forme* populare, cât şi în forme* culte. Cele mai importante *specii** ale sale sunt: schiţa, nuvela, povestirea, eseul, jurnalul, memoriile, romanul etc. (în proză), epopeea, balada, fabula, poemul etc. (în versuri).

epigonism

calificativ peiorativ atribuit creatorilor, operelor de artă* sau mişcărilor artistice lipsite de originalitate*, care pastişează artişti*, opere*, stiluri*, modalităţi de expresie etc. consacrate. În istoria artelor* **e** se înregistrează, de regulă, în fazele crepusculare ale diferitelor mişcări artistice şi se manifestă prin opere* caracterizate prin absenţa spiritului inovator, care nu reprezintă decât ecouri întârziate ale curentelor*, creaţiilor* sau personalităţilor artistice ce le servesc drept model inspirator.

ermetism

tendinţă estetică ce se caracterizează prin utilizarea unor limbaje artistice* încifrate, concentrate, greu inteligibile etc., care constituie suportul unor creaţii esenţializate, intelectualizate, subtile, care elimină deliberat detaliul, anecdota, pitorescul şi au o finalitate pronunţat estetizantă. **E** este o consecinţă a procesului autonomizării artei* şi a afirmării în estetica modernă a concepţiei independenţei artistului* faţă de public*, manifestându-se mai întâi în poezie şi apoi în artele plastice*. Operele* ermetice sunt, de regulă, expresii ale estetismului* şi se adresează unui public* cultivat şi rafinat, audienţa lor socială fiind scăzută.

estetic

categorie de maximă generalitate în care sunt reunite obiectele, fenomenele şi procesele din natură, societate şi spirit caracterizate prin integrarea armonioasă a părţilor în întreg şi structurarea expresivă şi revelatoare a conţinutului* lor, potrivit criteriilor valorice caracteristice diferitelor stadii ale evoluţiei culturii. Dintre produsele activităţii creatoare a omului operele de artă* satisfac în cel mai înalt grad notele acestei categorii, fiind create deliberat în vederea valorizării* **e**. Până în epoca modernă **e** a fost identificat cu *frumosul**, care era considerat categoria estetică* supremă. Pe măsura ascensiunii şi teoretizării celorlalte categorii estetice (urâtul*, sublimul*, tragicul* etc.) şi a relativizării relevanţei artistice a frumosului*, **e** şi-a amplificat sfera, incluzând obiectele şi creaţiile subsumabile tuturor categoriilor estetice*. În consecinţă, trăsăturile sale definitorii s-au restrâns, limitându-se la expresivitatea şi caracterul revelatoriu al obiectelor sau creaţiilor respective din perspectiva unor sisteme de valori* determinate.

estetică

disciplină filosofică ce are ca obiect de studiu frumosul* natural şi artistic. **E** a fost fundamentată teoretic în epoca modernă de către filosoful german Alexander Baumgarten în lucrarea sa *Aesthetica* (1750), dar preocupările teoretice privind frumosul* şi arta* sunt mult mai vechi, datând încă din antichitatea orientală şi, mai ales, grecească. Până la jumătatea secolului al XVIII-lea astfel de cercetări au fost întreprinse însă fie din perspectivele filosofiei sau teologiei, fie din cele ale teoriilor diferitelor arte*. Baumgarten a reunit şi a coordonat aceste preocupări într-o disciplină relativ

autonomă, i-a delimitat obiectul de studiu, i-a fixat metodologia fundamentală şi i-a propus denumirea. Termenul **e** ales de el pentru denumirea acestei discipline provine din grecescul *aisthetis*, care are semnificaţia de *senzaţie, percepţie*, şi a fost utilizat din antichitate până în epoca modernă pentru a desemna mecanismele cognitive prin care conştiinţa ia cunoştinţă la nivel perceptiv de realitatea obiectivă. Semnificaţia originară a acestui termen este deci gnoseologică, numeroşi esteticieni considerând că opţiunea lui Baumgarten ar fi fost neinspirată. Mai potriviţi ar fi fost termenii *poetică* (cu accepţia pe care i-a conferit-o Aristotel), *calistică* (de la grecescul *kalos – frumos*), *filosofia frumosului*, *filosofia artelor frumoase* etc. În favoarea termenului **e** pledează atât consacrarea sa prin uz, cât şi faptul că în creaţia şi receptarea frumosului* şi artei* este implicată prioritar activitatea senzorială. De la fundamentarea sa teoretică **e** a cunoscut o puternică dezvoltare, aprofundare şi diversificare, fiind propuse multiple perspective şi teorii asupra frumosului* şi artei*. La începutul secolului al XX-lea esteticienii germani Max Dessoir şi Emil Utiz au propus distincţia dintre **e**, pe care au definit-o ca *filosofie a frumosului* şi „*ştiinţele artei*”, care ar studia aspectele particulare ale creaţiei* şi receptării artei* şi frumosului*.

estetism

concepţie ce absolutizează în istoria esteticii* şi a artelor* componenta formală a frumosului*, negând sau minimalizând în sensul *formalismului**, *autonomismului** sau al *artei pentru artă** importanţa conţinutului obiectelor sau creaţiilor artistice. **E** ignoră deci condiţionarea extraestetică a frumosului* şi artei precum şi interferenţa valorilor estetice* cu celelalte valori* ale culturii. În procesul creaţiei artistice* **e** îşi concentrează interesul aproape exclusiv asupra formei* artistice a operei de artă*, neglijându-i conţinutul*, ceea ce conduce la realizarea de opere ermetice, esenţializate, intelectualizate şi sofisticate, care au o audienţă socială scăzută. În procesul receptării artei **e** disociază şi valorizează* din complexul de trăiri estetice determinate de opera de artă* pe cele ce emoţionează pe cale nemijlocit senzorială, ignorându-le pe cele determinate de conţinutul* operei de artă*. Datorită acestui fapt receptarea operei de artă* este superficială şi adesea inadecvată. În istoria artelor* **e** a contribuit la afirmarea autonomiei artei* şi la eliberarea ei de tendinţele didacticiste*, moralizatoare sau ideologizante, ca şi de presiunea gusturilor artistice filistine.

eteronomia artei

sintagmă ce desemnează condiţionarea extraestetică a artei precum şi interferenţa valorilor artistice* cu celelalte valori* ale culturii. Supralicitarea sau absolutizarea **e a** este principala sursă a tendinţelor didacticiste*, moralizatoare sau ideologizante din istoria esteticii* şi a artelor* şi a condus, de cele mai multe ori, la realizarea unor opere precare sub raport artistic, ca şi la valorizarea* tendenţioasă a artei*. **E a** este complementară autonomiei* ei şi numai dozajul lor adecvat fiecărei situaţii artistice concrete oferă cadrul adecvat creaţiei artistice* de valoare*, ca şi pe cel al receptării ei pertinente.

exotism

tendinţă a literaturii şi artei* secolului al XIX-lea de cultivare a interesului artistic pentru pitorescul detaliului geografic şi etnografic străin, considerat cu atât mai atractiv cu cât era mai îndepărtat şi mai ciudat. Gustul pentru **e** a fost cultivat îndeosebi de romantism*, dar s-a manifestat şi în alte mişcări artistice ca simbolismul*, parnasianismul*, impresionismul*, suprarealismul* etc. **E** a fost atât o expresie a lărgirii orizontului experienţei şi inspiraţiei artistice occidentale, cât şi o reacţie artistică evazionistă faţă de acel *rău al secolului* determinat de generalizarea stilului de viaţă burghez, perceput ca urât*, mediocru, vulgar, filistin. Haiku-ul şi stampa japoneză, poezia persană a secolelor XIII – XIV, masca

africană, arta* precolumbiană şi cea din Oceania etc. au avut un impact benefic asupra artei* occidentale, dar preluarea lor mecanică şi excesul elementelor exotice au alimentat tendinţele manieriste* din arta* occidentală a ultimelor două secole.

expresionism

amplă mişcare artistică de rezonanţă universală a începutului de secol XX constituită mai întâi în Germania, ţările nordice şi cele slave, de unde s-a răspândit în întreaga Europă şi în Statele Unite. **E** s-a manifestat în artele plastice*, literatură şi muzică, crezul său estetic fiind exprimat de mari artişti* şi esteticieni ca Wassily Kandisky, Wilhelm Worringer, Lucian Blaga etc. Precursori ai **e** în artele plastice* sunt consideraţi olandezul Vincent van Gogh şi norvegianul Edward Munch, al cărui celebru tablou *Strigătul* a devenit o adevărată emblemă a curentului*. Ca reacţie faţă de impresionism*, **e** nu-şi mai concentrează interesul asupra obiectului, cum procedase acesta, ci îl consideră un simplu pretext pentru obiectivarea în operă* a tensiunii emoţionale a creatorului, a angoaselor şi dilemelor sale. Este semnificativă în acest sens formularea lui Herwarth Walden, conform căreia **e** concepe arta* „ca dare, nu ca redare”. Aspirând la reprezentarea în opere* a sentimentului absolutului, expresioniştii au optat pentru forme de expresie sintetice, esenţializate, abstracte şi au manifestat interes pentru culturile arhaice, pentru goticul* medieval, ca şi pentru exotic*, pentru iraţional şi elementar. **E** s-a impus în conştiinţa publică a începutului de secol XX şi prin atitudinea nonconformistă, antiburgheză şi pacifistă a reprezentanţilor săi. Debutul **e** în artele plastice este legat de constituirea în 1905 la Dresda grupării *Die Brücke* (Podul) şi în 1911 la München a mişcării *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru). Cei mai importanţi reprezentanţi ai **e** în artele plastice* au fost: W. Kandinsky, A. Archipenko, A. von Jawlensky, E. Grosz, M. Beckmann, E. Barlach, E. Nolde, F. Marc, A. Macke, E. L. Kirchner, M. Pechstein, E. Heckel, O. Kokoschka, M. Gromaire, P. Klee etc. De inspiraţie expresionistă este şi creaţia muraliştilor mexicani D. A. Siqueiros, J. C. Orozco şi D. Rivera. Din **e** s-au desprins cubismul*, futurismul* şi abstracţionismul*. Literatura expresionistă este reprezentată de creaţiile lui G. Trakl, G. Benn, M. Brod, G. Heym, F. Werfel, A. Strindberg, B. Brecht, L. Blaga, G. Bacovia, A. Maniu etc. Alţi mari scriitori influenţaţi de estetica* expresionistă au fost: R. M. Rilke, Th. Mann, F. Kafka, R. Musil etc. În muzică **e** s-a impus prin căutările stilistico-formale ale lui A. Schönberg, A. Webern şi A. Berg.

F

fantastic

categorie estetică* ce desemnează valenţele artistice ale creaţiilor* ce înfăţişează obiecte, evenimente, împrejurări etc. care nu există în realitate, care reflectă realitatea prin intermediul imaginaţiei* sau prin îmbinarea realităţii cu elemente supranaturale. **F** a caracterizat iniţial creaţiile artistice* de inspiraţie religioasă şi pe cele folclorice, dar s-a manifestat apoi şi în arta* laică şi cultă (J. Swift, F. Goya, N. V. Gogol, F. Kafka etc.). Se pot distinge un **f** de factură ştiinţifică (de la romanele de anticipaţie ale lui J. Verne la literatura şi filmul scince-fiction), morală (literatura şi filmul de groază), mistică (literatura, arta plastică, filmul etc. ce înfăţişează acţiunile unor fiinţe supranaturale), simbolică (arta primitivilor, arta absurdului*) etc. În arta modernă datorită creşterii rolului imaginaţiei* în creaţia artistică* se constată şi o amplificare a importanţei **f**. **F** este şi o caracteristică a literaturii şi artei* pentru copii.

fantezie – v. **imaginaţie**

figurativ – nonfigurativ

1. concepte corelative care desemnează

raportarea sau neraportarea la realitate a operelor* artelor plastice*. În sens riguros, sunt **n f** doar operele* în care nimic nu mai trimite la vreun referențial real, cum sunt, de exemplu, cele abstracționiste*. În acest sens chiar și creațiile cubismului*, futurismului* și suprarealismului* aparțin **f**, chiar dacă, în cazul lor figurarea este mai mult un pretext pentru declanșarea imaginației* artistului*. 2. termeni utilizați în estetică* pentru distingerea artelor* al căror limbaj* urmărește figurarea realității de cele al căror limbaj* nu permite figurarea realității. În această accepție sunt **f** pictura, sculptura, cinematografia etc., iar **n f** muzica, arhitectura etc.

formalism
tendință caracteristică îndeosebi artei* moderne de izolare*, supraevaluare sau absolutizare a importanței formei* (de exemplu, a culorii în pictură, a structurii armonice în muzică, a sonorității sau a asocierii cuvintelor în poezie etc.), cu diminuarea sau ignorarea corespunzătoare a relevanței estetice a conținutului* operei de artă*. Forma* artistică a operei* își pierde astfel semnificația estetică* majoră de a fi purtătoarea unui anumit conținut*, transformându-se într-un scop în sine. Cele dintâi accente formaliste s-au manifestat în romantism*, dar au devenit caracteristice curentelor artistice* experimentaliste. În istoria artelor **f** a cunoscut multiple modalități de manifestare ca autonomismul*, eclectismul*, estetismul*, epigonismul*, academismul* etc. Deși a ajuns aproape întotdeauna în impas, **f** a stimulat creativitatea artistică și contribuit la înnoirea limbajului artistic*.

formă – v. **conținut și formă**

fovism
curent artistic* în pictura începutului de secol XX lansat prin participarea fondatorilor săi la Salonul de toamnă de la Paris din 1905. **F** își datorează numele criticului Louis Vauxcelles, care a denumit acest salon „cușca fiarelor” (la cage aux fauves), datorită violenței cromatice sugerate de utilizarea culorilor pure și de amplificarea strălucirii lor până aproape de incandescență. Descinzând din impresionism*, dar asimilând inovațiile coloristice și formale datorate expresiei plastice a lui V. Van Gogh și exotismului* lui P. Gauguin, **f** s-a impus în arta* modernă prin verva coloristică, simplificarea formelor* și suprimarea volumelor, marcarea pronunțată a contururilor, reprezentarea umbrelor prin tonuri calde și evitarea culorilor complementare pentru descoperirea unor raporturi cromatice inedite, care nu au ocolit disonanțele și stridențele. Foviștii au acordat mare importanță elementelor decorative, îndeosebi arabescului, au suprimat acordul dintre formă* și culoare, au respins clarobscurul și au diminuat importanța modelului în definirea formei*. Cei mai importanți reprezentanți ai **f** sunt: H. Matisse, M. de Vlaminck, R. Dufy, G. Rouault, A. Marquet, K. Van Dongen, A. Derain, G. Braque (înaintea fondării cubismului*) etc. **F** a influențat apariția cubismului* și expresionismului*.

frumos
categoria estetică* fundamentală aflată în centrul interesului artiștilor*, esteticienilor și amatorilor de artă din toate epocile și toate culturile. În pofida acestui statut privilegiat, **f** este probabil cea mai ambiguă categorie estetică* datorită caracterului său proteic și fluent, precum și datorită dinamicii sensibilității umane. În cultura antică greacă și în primele reflecții teoretice asupra artei* **f** era conceput într-o unitate indisolubilă cu binele și adevărul. Este semnificativă în acest sens formula *kalon kagathon**, prin care Platon exprima solidaritatea organică a **f** și binelui. Pe măsura emancipării **f** de sincretismul* axiologic ce caracterizează raportarea timpurie a spiritului la lume, examinarea sa a devenit tot mai insistentă, fără a câștiga însă prea mult în substanță individualizantă. De cele mai multe ori, el a fost identificat cu *perfecțiunea*, care este însă

un absolut, a cărui atingere este omeneşte imposibilă. De aceea **f** este mai degrabă un ideal*, o aspiraţie estetică niciodată deplin satisfăcută spre făurirea sau trăirea ipostazelor perceptive ale desăvârşitului. La modul cel mai general, el ar putea fi caracterizat drept satisfacţia spirituală determinată de perceperea diferitelor aspecte ale realităţii naturale, sociale, umane şi artistice, care, datorită structurării lor armonioase sau expresive, impresionează pe cale preponderent senzorială. Tentativele mai vechi sau mai noi de fixare a **f** în formule rigide, declarate uneori definitive, s-au dovedit hazardate, fiind depăşite de fiecare dată de realitatea vie a lumii şi a artei*. Adesea el a fost definit prin raportare la alte valori* ale culturii, atât pentru a fi delimitat de ele, cât şi pentru a fi semnalate multiplele sale conexiuni axiologice. Pe măsura evoluţiei sensibilităţii umane şi a artei*, categoria **f** a cunoscut modificări profunde, tendinţa generală fiind cea de amplificare a sferei sale şi de relativizare a conţinutului* său, ajungându-se în arta* modernă până la a-i fi subordonate obiecte şi creaţii considerate anterior lipsite de relevanţă estetică*. Ca urmare a acestor prefaceri, în estetica* contemporană termenul **f** este utilizat cu două accepţii distincte: 1. o accepţie largă, formală, conform căreia **f** este sinonim cu esteticul*, incluzând toate obiectele şi creaţiile care au relevanţă estetică, indiferent de conţinutul* lor. Potrivit acestei accepţii, în sfera **f** sunt integrate şi obiectele şi creaţiile care sub raportul conţinutului* sunt expresii relevante estetic* ale altor categorii estetice*, inclusiv urâtul*, grotescul*, fiorosul*, tragicul* etc. 2. o accepţie restrânsă, categorială, care include numai obiectele şi creaţiile subordonate idealului* estetic* clasic, adică pe cele caracterizate prin armonie*, simetrie, echilibru, luminozitate, seninătate etc. Estetica* modernă operează şi distincţia dintre două ipostaze principale ale **f**: 1. **f** natural, ce include toate obiectele, fenomenele şi procesele naturale care datorită însuşirilor lor intrinseci pot fi valorizate* din punct de vedere estetic* (peisaje, animale, plante, fenomene cosmice sau meteorologice etc.). 2. **f** artistic, care include numai creaţiile artistice*. O serie de esteticieni contemporani restrâng competenţele esteticii* numai la **f** artistic, contestând relevanţa estetică a **f** natural. Valenţele estetice* ale lumii şi ale artei* se opun însă acestei segregaţii, impunând teza că esteticii* nu trebuie să i se impună limitări datorate suportului ontologic al **f**.

funcţionalism

tendinţă în arhitectură, design*, producţia industrială etc. de subordonare a formei* obiectelor funcţiei lor practic-utilitare. Cu antecedente în arta* şi producţia meşteşugărească antică şi medievală, **f** şi-a aflat o fundamentare ştiinţifică în epoca modernă prin cuceririle biologiei, care au evidenţiat interdependenţa dintre funcţie şi formă* în lumea vegetală şi animală. S-a constituit astfel ***f*** *organic*, care a influenţat considerabil evoluţia arhitecturii şi a producţiei industriale a lumii moderne, având ecouri şi în artele plastice*. În secolul al XX-lea numeroase mişcări şi programe artistice* au propus principii estetice funcţionaliste, a căror asimilare sau contestare a contribuit la aprofundarea problemei raporturilor dintre funcţie şi formă*.

futurism

curent artistic* de avangardă* apărut în primul deceniu al secolului al XX-lea în Italia, de unde s-a răspândit în Franţa, Anglia, Rusia, Spania etc. Arta* italiană, copleşită de măreţia tradiţiilor sale, se afla la începutul secolului al XX-lea într-o stare de anchiloză rămânând în afara înnoirilor declanşate în arta* occidentală încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Iniţiatorii **f** au lansat numeroase manifeste* (cele mai importante sub raport estetic* fiind cel publicat în 1909 la Paris în *Le Figaro* de poetul, pictorul şi polemistul Filippo Tommaso Marinetti şi cel apărut în Italia în 1910 sub semnătura artiştilor Umberto

Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo şi Gino Severini) prin care propuneau ruptura totală cu tradiția artistică, îndemnând la „distrugerea muzeelor, aceste cimitire” şi declarând că „un automobil de curse este mai frumos* decât *Victoria de la Samotrace*”. Futuriştii sunt orientați spre viitor, făcând apologia tehnologiei, a vitezei, a forței, a noilor mijloace de transport, dar sfârşesc prin elogierea violenței şi a războiului, prin negarea culturii şi prin adeziunea la fascism (manifestul ***F* *şi*** *Fascism*, publicat în 1924). **F** a propus înnoirea radicală a formelor* de expresie artistică în literatură, teatru, cinematografie, muzică, arhitectură, pictură şi sculptură. În pictură exponenții săi au fost influențați de divizionismul cromatic neoimpresionist şi au adoptat din cubismul* analitic geometrizarea formelor*, uniformizarea culorilor şi suprapunerea perspectivelor. Literele, cuvintele, cifrele, simbolurile* etc. aplicate de suprafețele pictate în culori uniforme facilitează înțelegerea subiectelor reprezentate, iar repetiția motivelor* sugerează mişcarea şi imprimă operelor* un ritm sacadat. Idealul* de frumusețe promovat de **f** este estetica* maşinii, iar omul este reprezentat schematic şi redus la condiția de anexă a maşinii. Sculptorii futurişti au fost obsedați de instalațiile tehnice şi au realizat obiecte plastice expresive prin combinarea metalului cu lemnul şi sticla. Înnoirile artistice promise de **f** nu s-au dovedit însă atât de profunde şi de originale*, astfel încât acest curent* este considerat uneori doar o variantă a cubismului*.

G

gen artistic

clasă teoretică în care sunt integrate operele de artă* prin corelarea noțiunii uneia dintre arte* cu unul dintre factorii generali ai artei: a) materialul* din care sunt realizate operele respective (de exemplu genul picturii în ulei, tempera, acuarelă, în cazul picturii; genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc., în cazul sculpturii; genul muzicii instrumentale, cântate de vocea umană etc. în muzică etc.); b) valoarea extraestetică predominantă pe care o promovează operele* respective (de exemplu, poezia poate fi religioasă, eroică, erotică, socială etc; aceste genuri se pot întâlni, cu anumite particularități şi excepții, şi în cazul picturii şi sculpturii; în funcție de acelaşi criteriu, arhitectura cunoaşte genul vilei, al palatelor publice şi particulare, al catedralei, gării etc.; la fel, muzica distinge între marş, lied, oratoriu, recviem etc.); c) tipul unificării estetice caracteristic creațiilor integrate în genul respectiv. Astfel, muzica poate unifica estetic opera fie prin revenirea aceluiaşi refren, între care se intercalează câte un element de divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiaşi sistem de fraze (antifonia), fie prin alternarea unui sistem de fraze cu unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări şi combinări ale acestor modalități elementare, pe care le găsim în sonata sau simfonia modernă. În funcție de acelaşi criteriu, **g a** liric*, epic* şi dramatic* reprezintă, şi ele, în literatură modalități diferite ale unificării estetice în cadrul afectivității individuale, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Foarte prețuite de clasicism*, care le-a considerat tipare eterne ale creației artistice, **g a** au fost combătute de romantism*, care a practicat amestecul genurilor şi speciilor* artistice tradiționale şi chiar a inventat altele noi. În arta modernă se constată o relativizare a distincțiilor de gen, dar ele îşi păstrează încă rolul de sinteze teoretice orientative ale artei*.

geniu

dar, har, vocație, înzestrare excepțională, capacitate de expresie remarcabilă în orice domeniu al creației valorice, inclusiv în artă*. Datorită caracterului său spectaculos, încă din antichitate problematica **g** a prilejuit multiple teorii şi puncte de vedere în care s-au îmbinat unele observații judicioase cu

tendințele de mitizare şi denaturare a sa. În epoca modernă Im. Kant a susținut că doar arta* este domeniul de manifestare a genialității, în toate celelalte domenii ale creației valorice rigoarea, spiritul metodic şi perseverența putând conduce la performanță. Această teză a fost supusă unor critici severe din perspective multiple, fiind în prezent abandonată. Pe măsura ascensiunii spiritului ştiințific unele aspecte ale manifestării genialității au fost elucidate într-o manieră pozitivă, dar altele au fost denaturate în sens scientist (unele teorii psihologiste, psihanalitice, psihopatologice etc.). S-a conturat convingerea că **g** este şi va rămâne o problemă permanent deschisă a manifestării creativității umane. Datorită supralicitării sale de către mişcarea romantică*, problematica **g** a căzut în desuetudine. În măsura în care mai este invocat, acest termen se referă mai mult la înzestrarea nativă excepțională a unui creator.

gotic

stil artistic* apărut în secolul al XII-lea aproape simultan în Franța şi Germania, de unde s-a răspândit apoi în întregul spațiu catolic al Europei occidentale şi centrale. El reflectă creşterea importanței şi a puterii economice a oraşelor, dezvoltarea meşteşugurilor şi începutul procesului de laicizare a artei* medievale, precum şi diversificarea registrului său de expresie. În pofida înnoirilor considerabile pe care le-a determinat, stilul **g** a fost disprețuit de reprezentanții Renaşterii*, care l-au considerat „o expresie a barbariei", datorită ponderii prea mari acordate de exponenții săi sentimentului în raport cu rațiunea. **G** s-a manifestat mai întâi şi cu preponderență în *arhitectură* în continuarea stilului* romanic*, dar şi prin opoziție progresivă față de el. Arhitectura **g** s-a individualizat stilistic datorită inovațiilor constructive pe care le-a valorificat magistral: arcul frânt, bolta în cruce pe ogive, stâlpii de susținere (coloanele), arcul butant şi contrafortul. Acestea au permis dezvoltarea spectaculoasă pe verticală a edificiilor, degajarea pereților de greutatea plafonului şi amplificarea considerabilă a deschiderilor lăsate în ei, care au fost acoperite cu vitralii policrome. Catedralele **g** au una sau mai multe nave (trei sau chiar cinci) care comunică între ele datorită absenței pereților, înlocuiți de coloane. Uşile de intrare (portaluri) în formă de arc frânt şi decupate în fațadă prin multiple retrageri succesive sunt bogat împodobite cu decorații şi statui. Caracteristică stilului **g** este şi rozeta frontală (rozasă), o fereastră mare, rotundă, lucrată „ajur" în piatră, cu vitralii legate prin nervuri, dispuse uneori ca spițele de roată. Văzută din exterior rozeta înfrumusețează fațada şi lasă lumina să pătrundă în partea superioară a edificiului, care la construcțiile romanice* era întunecată de pereții compacți. Datorită vitraliilor ample policrome, adevărate picturi din sticlă, interiorul catedralei **g** este iluminat feeric pe întreaga durată a zilei, creând o atmosferă ireală, care îndeamnă la meditație. Înălțimea edificiului, ogivele care sugerează transcendența, dantelăria de piatră a decorației, statuile alungite şi expresive, muzica de orgă asociată cultului religios etc. predispun la elevație spirituală. Pe lângă navele principale, catedrala **g** are uneori şi un trasept, format din una sau mai multe nave transversale, perpendiculare pe cele principale. Acoperişul se termină cu unul sau mai multe turnuri, aşezate fie în față, fie în alte părți ale construcției. Turnurile sunt foarte zvelte, avântate şi terminate de obicei cu o săgeată. Absida navei principale este cea mai frumoasă şi mai bogat decorată. Dincolo de aceste caracteristici generale, arhitectura religioasă **g** s-a particularizat stilistic în funcție de mediile culturale în care s-a dezvoltat. Cele mai renumite catedrale **g** sunt cele din Saint-Denis, Caen, Chartres, Paris (Notre-Dame), Reims, Amiens, Rouen etc. (Franța), Köln, Ulm, Magdeburg, Freiburg, Leipzig, Erfurt etc. (Germania), Milano, Florența etc. (Italia), Salisbury, Gloucester (Anglia), Domul Sfântului Ştefan din Viena (Austria), Sibiu, Sebeş, Biserica

Neagră din Braşov (România) etc. Arhitectura **g** nu s-a limitat la edificii religioase, ci a inspirat şi numeroase construcţii laice, îndeosebi palate (printre cele mai faimoase fiind cele de pe valea Rinului), construcţii militare, primării etc. Sunt renumite Primăria din Ypres (Belgia), Palazzo Pubblico din Siena (Italia), Casa Sfatului din Braşov (România) etc. Sculptura **g** este subordonată arhitecturii şi decorează edificiile atât în interior, cât şi în exterior. Pe faţadele catedralelor **g**, în afara statuilor integrate în corpul edificiului şi care treptat s-au desprins devenind adevărate ronde-bosse*-uri, s-a practicat şi sculptura ornamentală, cu aspect geometric sau naturalist, îndeosebi floral. Sub acoperişuri sunt uneori sculptate animale groteşti, fantastice, himere, reptile şi peşti, corpuri omeneşti deformate, bondoace sau chircite (urme ale vechii arhitecturi romanice*). În general, statuile **g** sunt alungite, pentru a se armoniza cu liniile verticale, avântate ale arhitecturii, iar din momentul în care catedralele au devenit necropole regeşti şi catedrale de încoronare, statuile au adoptat graţia şi expresivitatea gesturilor curtenilor. Numărul statuilor şi al tipologiilor şi atitudinilor divine şi umane reprezentate de ele este impresionant. Astfel, Domul din Milano include peste 1200 de statui, care sunt dispuse pe mai multe rânduri şi ilustrează atât Biblia, cât şi viaţa enoriaşilor: sfinţi, cavaleri care se pregătesc să plece la cruciade, înţelepţi ai antichităţii, ierarhi ai bisericii, ţărani, meşteşugari etc. Marile deschideri ce străbat pereţii edificiilor **g** nu le-au oferit artiştilor suprafeţe suficiente pe care să desfăşoare pictura murală monumentală*. În arta **g** vitraliile au luat locul picturii. S-au dezvoltat, în schimb, arta miniaturii, manuscrisele ilustrate, tapiseria bogat decorată şi altarele policrome. Pe parcursul celor trei secole în care a dominat lumea catolică, stilul **g** a cunoscut o continuă evoluţie, de la formele sobre prin care s-a desprins din stilul romanic* precedent, la aşa-numitul ***g** lanceolat* (în formă de vârf de lance) şi culminând cu cel *flanboyant* (înflăcărat), în care ornamentaţia devine pură decoraţie exuberantă, fără legătură cu necesităţile arhitectonice sau constructive. Începând din secolul al XV-lea în occident şi al XVI-lea în centrul şi răsăritul Europei stilul **g** a făcut, treptat, loc celui renascentist.

grafică

gen* al artelor plastice* specializat iniţial în reprezentarea vizuală liniară într-o singură culoare, extinzându-şi apoi registrul de expresie cromatică şi plastică*. Ascensiunea sa s-a datorat conciziei limbajului artistic* propriu, capacităţii de dezvoltare a temei abordate în imagini succesive (cum se întâmplă în **g** de carte ori în benzile desenate) şi posibilităţii relativ uşoare de multiplicare în tiraje mari. **G** cunoaşte multiple forme de expresie plastică*, de la figurarea cu ajutorul creionului, peniţei sau pensulei la gravura mono- sau policromă şi litografie. Ea a fost practicată de mari artişti* ai tuturor timpurilor ca: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dürer, Bruegel, Rubens, Rembrandt, Goya, Daumier etc. În arta* românească **g** a fost ilustrată de artişti* ca: N. Grigorescu, T. Al. Steriadi, C. Ressu, I. Iser, N. Tonitza, Mattis – Teutsch etc.

graffiti

stil* pictural inspirat de mişcarea americană Hip-Hop, creată în 1974 de Afrika Bambaataa, şeful unei bande puternice din cartierul new-yorkez Bronx. De cultură „neagră” (africană, jamaicană, antileză, afro-americană), starea de spirit Hip-Hop a impus nu numai arta **g**, ci şi dansurile break, smuf şi hip, precum şi muzica rap. Produs al străzii, al grupurilor sociale marginalizate ale oraşelor sau periferiilor această stare de spirit se exprimă printr-un discurs pictural preponderent mural, conceput ca formă de exprimare a identităţii şi protest împotriva excluderii. Arta **g**, denumită uneori peiorativ neo-kitsch, utilizează, spre exasperarea autorităţilor, toate suporturile: zidurile clădirilor, panourile publicitare, staţiile de metrou, pasajele de trecere, vagoanele de metrou etc., dar în ultimele decenii a început

să fie prezentă pe suporturi de lemn, metal sau pânză şi în galeriile de artă. Utilizarea pistoalelor de vopsit, a sprayurilor şi marcherelor facilitează expresia plastică, redusă de cele mai multe ori la cuvinte ori semnături menite să semnaleze existența sau opțiunile valorice ale autorilor sau a grupurilor pe care ei le exprimă. Pentru a produce graffiti-uri figurative, simbolice sau caligrafice ei recurg cel mai adesea la litere şi la benzi desenate. Autorii de **g** acoperă suprafețele cu o rapiditate mecanică uimitoare, o măiestrie a tehnicii impresionantă şi o adevărată virtuozitate a gestului. Culorile, de cele mai multe ori vopsele industriale sau acrilic, sunt vii, adesea țipătoare. Din S.U.A. **g** s-a răspândit în toate metropolele lumii şi a devenit o componentă, combătură, tolerată sau admirată, a peisajului urban contemporan. Cei mai cunoscuți autori de **g** sunt: Keith Haring, Ronda Zwillinger, Rammellzee, Daze, Zephir, Blade, Seen, Crash, Toxic, Noc 167 etc. (S.U.A.), Jay One, Skki, Shuck, Banga, Spirit, Mambo, Sib, Miste, Blitz, Miss-tic, Speedy Graffito etc. (Franța) etc.

grațios

categorie estetică* ce desemnează stadiul controlului deplin de către spirit al gestului cotidian sau artistic al trupului, exprimat prin continuitatea economică şi elegantă a mişcărilor şi durata optimă a desfăşurării lor. **G** se naşte la confluența frumosului* cu sublimul* şi are drept caracteristici: unitatea realizată firesc, mişcarea uşoară şi suplă, delicatețea şi imaterialitatea, finețea şi armonia*. El se referă preponderent la execuție, fie ea a acțiunii reale sau reprezentate, fie a operei de artă* şi exprimă armonia* dintre spiritul coordonator şi gestul care îl obiectivează. Tempoul optim al gestului este esențial pentru manifestarea **g**, încălcarea lui determinând alunecarea sa spre alte categorii sau modalități de expresie: precipitarea îl converteşte în comic*, iar lentoarea în afectare şi prețiozitate. Deşi este o expresie fericită a manifestării ordonatoare a spiritului, **g** creează impresia pregnantă de naturalețe. Grația săriturii căprioarei sau a plutirii lebedei pe ape nu sunt decât valorizări* realizate de spirit ale unor conduite biologice caracterizate prin adaptarea perfectă a funcției la act. Principalii teoreticieni clasici ai **g** au fost Plotin la sfârşitul antichității şi Schiller în epoca modernă. Ambii l-au considerat manifestări extraestetice ale spiritului, primul definindu-l drept reflexul ideii de bine în lumea inteligibilelor, iar cel de-al doilea conferindu-i o semnificație etică. În arta* contemporană se constată un anumit recul al interesului pentru această categorie, dar ea continuă să stimuleze, uneori în forme inedite, creativitatea artistică. Reflectat în artă* **g**, inspiră opere* care atrag şi impresionează prin forma* de expresie, fără a dovedi însă prea mare profunzime spirituală.

grotesc

categorie estetică* definită prin opoziție cu sublimul*, desemnând reprezentarea monstruoasă, terifiantă, fantastică* a urâtului* fizic şi moral. **G** a fost cultivat de arta* antică, medievală şi renascentistă* în special pentru înfățişarea degradării umane şi a infernului, dar a fost repudiat de clasicism*, care cultiva armonia* şi echilibrul. În arta* modernă **g** a fost reabilitat de romantism*, ca instrument de denunțare a aspectelor reprobabile ale realității, prin opoziție cu reprezentarea ei idilică de către clasicism*. În arta contemporană **g** este considerat adesea o categorie* a absurdului*, fiind plasat la intersecția dintre tragic* şi comic*.

H

happening

mişcare artistică inițiată la sfârşitul anilor ’50 ai secolului al XX-lea în S.U.A., de unde s-a răspândit ulterior şi în alte țări. Termenul englezesc care o denumeşte are dubla semnificație de *întâmplare* şi de *spectacol*

improvizat şi exprimă foarte bine programul său estetic*: **h** este un spectacol improvizat care reuneşte teatrul, artele plastice*, muzica, eventual coregrafia şi cinematograful. Locurile de desfăşurare ale acestor spectacole sunt adesea improprii, iar intenţia estetică* este de epatare, de şocare a gusturilor artistice tradiţionale, aşa cum au făcut majoritatea curentelor* de avangardă*. **H** a evoluat de la formele sale *instituţionalizate* (în care spectacolul are o formă* artistică prestabilită) la cele *amorfe* (în care nu mai există decât un motiv artistic* structurant) sau chiar *anarhice* (în care spectacolul este integral improvizat) şi a fost utilizat uneori ca instrument neconvenţional de critică socială sau politică (împotriva războiului din Vietnam, a segregaţiei rasiale, a pericolului atomic, a globalizării etc.). **H** îşi propune să abolească distincţia dintre creator şi public*, să combată tendinţele de fetişizare a operelor de artă* şi formele* tradiţionale de expresie artistică etc., dar, dincolo de eventualele sale virtuţi euristice, maieutice sau ideologice, efectele estetice* obţinute sunt, de multe ori, derizorii.

heraclitism
tip artistic* propus în cadrul sistemului estetic al lui Tudor Vianu în funcţie de criteriul ordonării, ca moment constitutiv al operei de artă*. Denumirea sa trimite la concepţia ontologică a lui Heraclit din Efes, care în etapa presocratică a filosofiei antice greceşti (secolul al VI-lea î.Hr.) a conceput existenţa ca o permanentă devenire, potrivit principiului fundamental al viziunii sale filosofice: *pantha rei* (totul curge). Pentru obţinerea efectului estetic al devenirii operele plastice* subordonate acestui tip artistic* pot prezenta asimetrii şi necoincidenţe între centrul operei* şi centrul acţiunii reprezentate în ea, pot înfăţişa scene dinamice în desfăşurare, pot valorifica potenţialul dinamizator al cromatismului etc. În artele temporale (muzică, literatură etc.) acelaşi efect se obţine prin procedee specifice. Muzica poate utiliza forme muzicale dinamice sau ritmuri alerte, iar literatura poate prezenta o mare densitate de evenimente, trăiri, stări de spirit etc. pe secvenţa de timp fizic, poate folosi efectul remember-ului etc.

I

iconic
proprietate a semnelor, inclusiv a celor artistice, caracterizate prin diferite grade de asemănare cu realităţile pe care le indică în virtutea unor trăsături comune ale lor şi ale respectivelor realităţi. Semnele **i** se deosebesc de cele la care corespondenţa dintre semnificant şi semnificat este convenţională (de exemplu, simbolurile*). Gradul de asemănare al semnelor **i** cu referenţialul lor poate varia în limite foarte ample, de la reproducerea fidelă a referenţialului (ca în cazul fotografiei sau al picturii şi sculpturii figurative realiste), până la cea vagă sau parţială (ca în pictura suprarealistă* sau cubistă*).

iconografie
1. disciplină a istoriei artelor plastice* care se ocupă cu studiul reprezentărilor figurative* (gr. *eikôn* – imagine) ale unei teme*, epoci, personalităţi etc., precum şi al ansamblului simbolurilor* vizuale ale unei anumite culturi, epoci, religii etc. 2. colecţie de reprezentări vizuale (desene, litografii, picturi, fotografii etc.) referitoare la un subiect, eveniment, persoană etc. sau ansamblul reprezentărilor de acest tip reunite într-o carte.

ideal (estetic)
reprezentare artistică perfectă, desăvârşită a ceea ce există şi îndeosebi a ceea ce ar trebui să existe potrivit unor programe artistice* determinate. **I** estetic este o expresie a capacităţii umane de reflectare conştientă, activă şi proiectivă a realităţii şi are o pregnantă condiţionare concret-istorică. El

presupune îmbinarea unei multitudini de instanțe obiective cu capacitatea individuală de transfigurare* artistică a realității și devine un model stimulativ al creației artistice*, dar și un reper prin opoziție cu care se realizează înnoirea artistică. **I** estetic are și rolul de criteriu axiologic fundamental al procesului de valorizare artistică*.

idealizare
proces prin intermediul căruia opera de artă* se desprinde de realitatea care o inspiră și o înconjoară integrându-se unei lumi ideale. Pentru realizarea acestei ascensiuni în regiunea ideală a arealității, specifică artei, diferite arte* utilizează procedee specifice. Astfel, artele plastice* renunță la una dintre dimensiunile sau proprietățile realității (profunzime, cromatism etc.), muzica „purifică" sunetele, literatura îmbină cuvintele în structuri inedite etc. De asemenea, artistul* recurge la o serie de convenții și operează o selecție printre trăsăturile realității, reținând esențialul, necesarul sau semnificativul și eliminând fenomenalul, accidentalul sau nesemnificativul, apropiind astfel realitatea înfățișată în operă* de modelul ei necesar și rațional.

idilic
modalitate de expresie a liricii peisagistice și erotice, extinsă apoi și la alte arte*, care idealizează cadrul natural rural și natura umană, caracterizate prin naivitate, sentimentalism și convenționalitate. Deși s-a bucurat încă din antichitatea grecească de mare audiență, în literatura și arta* contemporană **i** este considerat o modalitate de expresie artistică desuetă.

imaginație
funcție dinamică a psihicului uman cu rol esențial în creativitatea artistică. Strâns legată de gândire, **i** este intim corelată cu mecanismele perceptive, memoria, emotivitatea și actele volitive și implică nivelurile inconștient și preconștient ale psihicului, putând fi considerată o funcție psihică structurantă a personalității artistice. Deși este prefigurată la nivelul mecanismului psihologic comun, **i** se manifestă la cote înalte doar la indivizii cu potențial creativ ridicat. În esență, mecanismul psihologic al **i** constă în descompunerea imaginilor date în actul perceperii realității și recompunerea lor în configurații inedite, diferite de raporturile naturale sau afinitățile intelectuale dintre ele. În structurarea plăsmuirilor **i** un rol esențial revine afectivității: numai imaginile însoțite în momentul percepției de emoții sau sentimente similare tind să se asocieze în configurații noi. **I** cunoaște multiple grade și forme*, de la ***i*** *reproductivă*, apropiată de imaginile fixate de memorie, până la ***i*** *productivă*, care creează imagini foarte îndepărtate de modelele lor inspiratoare.

impresionism
curent artistic* constituit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța și manifestat îndeosebi în pictură și muzică. **I** s-a impus în arta modernă prin fermitatea poziției sale antiacademiste, viziunea originală asupra lumii sensibile și tehnica sa de creație ce constă în transpunerea în operă a senzațiilor fugitive prilejuite de motivul artistic*. Pentru obținerea efectelor cromatice care i-au consacrat, pictorii impresioniști au divizat tușa în culorile spectrului, au pictat în aer liber fără clarobscur și fără trasarea contururilor, imaginea topindu-se în atmosferă și au redat chiar și umbrele prin culoare. Ei au repudiat temele academiste* oficiale (istorice, mitologice, anecdotice etc), pictând peisaje și scene cotidiene de pe malurile pariziene ale Senei, din Ile-de-France, Normandia, Olanda, Sudul Franței etc. Pictori ai luminii, impresioniștii au exclus negrul și griul din pânzele lor, au evitat amestecurile cromatice și au preferat tonurile deschise și pure. Ei au abandonat punctul de vedere frontal, preferând cadrajele de sus în jos și de jos în sus, precum și pe cele laterale. Execuția rapidă și fragmentară a impus diversificarea consistenței materiei picturale, tușa putând fi

fluidă, densă sau granuloasă, uneori chiar în acelaşi tablou. În pictură impresioniştii i-au considerat precursori îndeosebi pe francezii Camille Corot, Eugène Boudin, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, olandezul Johan Barthold Jongkind şi englezii John Constable şi William Turner. Cei mai importanţi reprezentanţi ai **i** sunt: Claude Monet – principalul animator al curentului* şi cel mai consecvent ca metodă şi viziune, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-August Renoir, Frédéric Bazille, Édouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézane, Berthe Morisot etc. Momente cruciale în ascensiunea **i** au fost anul 1863 când tabloul lui Manet *Dejun pe iarbă* a provocat scandal la *Salonul Refuzaţilor* de la Paris şi anul 1874 când Monet expune tabloul *Impresie. Răsărit de soare* la prima expoziţie a grupului, prilej cu care cronicarul Louis Leroy de la publicaţia *Charivari* a utilizat pentru prima dată pentru denumirea curentului termenul *impresionism*, ironizând stilul pictural al tabloului lui Monet. În continuare impresioniştii au organizat încă şapte expoziţii până în anul1886, când grupul s-a destrămat. Între 1880 – 1890 curentul s-a răspândit şi în alte ţări, îndeosebi în Germania, Statele Unite etc. Estetica impresionistă i-a influenţat pe Paul Gaugain şi Vincent Van Gogh în elaborarea stilurilor* lor picturale personale. În 1886 s-a produs o regrupare a unora dintre reprezentanţii **i**, cărora li s-au alăturat forţe proaspete, sub forma *neoimpresionismului*, al cărui fondator şi animator a fost Georges Seurat. Acesta a studiat lucrările ştiinţifice de fiziologia şi psihologia percepţiei apărute în epocă şi a pus la punct un nou procedeu pictural numit *divizionism* sau *pointilism*, care constă, cum sugerează şi termenii care îl denumeşte, în reprezentarea formelor* din tuşe mici juxtapuse sau din puncte de culoare. Prin elaborarea riguroasă a imaginii, neoimpresioniştii (Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro, Théo van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Lucie Cousturier, Maximilien Luce, Henry van de Velde etc.) au temperat empirismul şi spontaneitatea impresioniştilor, au amplificat intensitatea luminii înfăţişate în tablouri şi au ameliorat reprezentarea mişcării. Fără a aparţine curentului*, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec şi Vincent Van Gogh au practicat pentru scurte perioade pointilismul, iar fovismul* lui Henri Matisse a fost precedat de o fază pointilistă. În *muzică* cei mai importanţi reprezentanţi ai **i**: Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel şi Florent Schmitt etc., au încercat să transpună în sunete stări de spirit difuze, sentimente labile, emoţii evanescente, peisaje impresionante prin forţa se sugestie poetică şi prin lirism. În *critica literară şi de artă* **i** desemnează un demers critic întemeiat pe jocul liber al intuiţiei şi inteligenţei, judecăţile de valoare* întemeindu-se preponderent pe gusturile artistice, uneori capricioase şi partizane, ale celui care le formulează. Actul critic devine astfel mai mult o formă de creaţie artistică* decât una de evaluare a operelor*. Critica impresionistă este reprezentată de Anatole France, Emile Fauget, Jules Lemaitre etc., iar în cultura românească în special de Eugen Lovinescu şi George Călinescu.

inefabil

calificativ dat acelei satisfacţii determinate de receptarea operelor de artă* care nu poate fi exprimată în cuvinte. Unii esteticieni consideră că însăşi esenţa operei de artă* este **i** întrucât delectarea estetică îşi are rădăcinile în inconştient şi este o expresie a manifestării intuitive a spiritului, raţiunea tradusă în limbajul discursiv neputând dezvălui decât aspectele superficiale ale operei*. Existenţa unui fond **i** al operei de artă* atestă bogăţia şi profunzimea sa spirituală şi este un argument în favoarea caracterului său principial deschis. Supralicitarea **i** descurajează însă eforturile de înţelegere raţională a artei* generând un adevărat misticism estetic.

inspiraţie

etapă a procesului creator ce constă în

revelația care-i dezvăluie artistului* într-o formă* intuitivă viziunea spontană şi provizorie a viitoarei opere* sau a unor detalii ale ei. Deoarece aparține preponderent travaliului inconştient al creatorului, are rezultate neaşteptate şi este cea mai spectaculoasă fază a procesului creator, **i** fost frecvent mistificată de artişti* şi filosofi. În cazul artistului* inspirat lipsesc mai multe verigi ale lanțului logic ce leagă activitatea de pregătire şi elaborare deliberată a operei* de forma* sa finală. Sursele **i** sunt materialele* acumulate voluntar sau involuntar de memoria şi sensibilitatea artistului*, care sunt organizate spontan în configurații sau asociații inedite, ce-l uimesc adesea chiar pe artist*. Ea este expresia corelației factorilor conştienți şi inconştienți ai procesului creației artistice* şi reprezintă o condiție psihologică esențială a sa. O operă* lipsită de **i** este plată sau neizbutită, dar **i** singură nu este suficientă pentru realizarea unei opere* de valoare*. Conținutul* său, adesea vag şi incoerent, trebuie dezvoltat, armonizat, aprofundat etc. prin diferitele procedee ale invenției* artistice şi transpus în operă* prin diversele tehnici ale execuției ei. În istoria artelor şi a esteticii* au existat tendințe de supralicitare a importanței **i** în procesul creației artistice* (Platon, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, romantismul*, suprarealismul* etc.) sau de minimalizare a ei (clasicismul*, iluminismul, Edgar Allan Poe, Stephane Mallarmé, Paul Valéry etc.).

intropatie – v. **empatie**

intuiție

formă a cunoaşterii ce constă în sesizarea spontană, nemijlocită şi rapidă a adevărurilor sau a esențelor realității. Ca şi inspirația*, cu care este adesea confundată, **i** este dependentă prioritar de factorii inconştienți ai psihicului uman, dar, spre deosebire de ea, are caracter punctual. În timp ce inspirația* este mai structurată şi vizează ansambluri mentale mai ample, **i** se referă la probleme sau entități determinate. Asemenea inspirației*, **i** este pregătită de experiențele spirituale acumulate anterior şi este condiționată de corelarea lor inconştientă. Principalii teoreticieni ai **i** sunt Friedrich Schelling, Henri Bergson şi Benedetto Croce, care au insistat asupra vocației ei de surprindere a autenticității şi asupra capacității sale de sesizare nemijlocită a esențelor. Croce consideră că prin intermediul **i** cunoaşterea artistică se identifică cu expresia sa. **I** are un rol important nu numai în procesul creației artistice, ci şi în cel al receptării artei. Virtuțile **i** au fost invocate în secolul al XX-lea din perspective teoretico-metodologice, în contexte şi cu semnificații sensibil diferite şi de filosofia matematicii, filosofia vieții, fenomenologie, existențialism, neotomism etc.

invenție

1. (în artă în general) descoperire în diferite arte, * stiluri*, tehnici, maniere de creație artistică* etc. 2. (în sistemul estetic al lui Tudor Vianu) etapă a procesului creației artistice* ce constă în dezvoltarea şi prelucrarea sistematică a conținutului inspirației* pentru a-i conferi o formă* coerentă estetic*.

ironie

formă de manifestare a comicului* realizată, de obicei, prin disimularea deliberată sub aparența naivității. Ea presupune inteligență vie, simț ascuțit al umorului*, capacitatea de detaşare de contexte, împrejurări, situații etc., inclusiv de propria persoană, când îmbracă formă autoironiei. Prototipul ei este faimoasa **i** socratică, utilizată de filosof ca instrument de descoperire a adevărului. Prin **i** cel ce demască o anomalie, un defect, o stare de lucruri etc. îşi ascunde intenția şi conferă, aparent, valoare* nonvalorii, într-o manieră care face intenția sa vizibilă. **I** poate fi utilizată şi ca instrument de denunțare a limitelor condiției umane, cum se întâmplă, de exemplu, în existențialism sau în teatrul absurdului*.

izolare
principiu constitutiv al operei de artă* ce decurge din statutul valorii estetice* de scop în sine. **I** impune delimitarea operei de artă* de ambianța în care se găsește și plasarea ei într-o realitate ideală convențională. Procedeele **i** diferă de la artă* la artă*. În arta muzicală şi teatrală rolul de cadru izolator îl îndeplinesc liniştea dinaintea spectacolului, diminuarea luminii sau întunericul, cortina, bătăile gongului, scena, aplauzele din final etc. În pictură acelaşi rol este îndeplinit de rama tabloului, în sculptură de soclul statuii etc. Prin **i** opera* este proiectată într-un spațiu artistic şi într-un timp artistic, care sunt distincte de spațiul şi timpul experiențelor practice. Spațiul şi timpul operei* sunt convenționale. Astfel, în pictură o perspectivă spațială amplă poate fi reprezentată în câțiva centimetri pătrați, în literatură o deplasare la distanțe mari poate fi relatată pe câteva pagini etc. La fel în privința timpului: dacă timpul fizic real este omogen şi ireversibil, cel al operei de artă* poate fi dilatat sau comprimat, poate deveni reversibil etc. În arta contemporană se manifestă uneori tendința programatică de eludare a **i**: picturile pot fi neînrămate, statuile lipsite de soclu, spectacolele teatrale se pot desfăşura în spații improvizate, iar actori pot deveni chiar spectatorii, cum se întâmplă în happening etc. Prin ignorarea deliberată a **i** unele orientări artistice contemporane urmăresc să suprime distincția dintre artă* şi viață, să imprime forță telurică operelor respective, să combată tendințele de fetişizare a operei de artă* etc. Deşi efectele artistice obținute sunt uneori remarcabile, ignorarea principiului **i** afectează, de cele mai multe ori, valoarea artistică* a operelor* respective.

J

judecată de gust
specie a judecății de valoare* prin care se exprimă aprecierea spontană, din perspectiva gustului personal, a bunurilor utilitare, conduitelor umane, evenimentelor, obiectelor estetice etc. Fiind dependentă de subiectul valorizator, **j** de **g** are o mare variabilitate, dar, în măsura în care îşi are temeiul în obiectul valorizat şi se supune unor criterii axiologice, fie şi minimale, poate conține şi elemente de stabilitate. Cu referire la obiectele estetice, **j** de **g** reprezintă forma primară a judecății estetice.

judecată de valoare
specie a judecății apodictice prin care se afirmă sau se neagă legătura subiectului logic cu o valoare (etică, estetică, juridică, teoretică, religioasă etc.) exprimată în predicatul logic, de forma: *X este bun* (frumos*, drept, adevărat, sacru etc.). În etică **j** de **v** i se asociază judecata teleologică (de scop) şi normativă (imperativă). **J** de **v** solicită aprobarea sau dezaprobarea, deci o apreciere subiectivă, fiind evitată de ştiințele naturii, care operează, în măsura în care este posibil, doar cu judecăți constatative, de fapt. În ştiințele socio-umane **j** de **v** constituie suportul logic al discursului ideologic, dar tentativele de eliminare a sa au eşuat, impunându-se inseparabilitatea sa de judecata de fapt.

judecată estetică
specie a judecății de valoare* prin care se exprimă explicit, la nivel teoretic, atitudinea apreciativă şi interpretativă a celui care recepteazǎ o operă de artă* sau un bun estetic. Pentru Kant **j e** este sinonimă cu judecata de gust*, având un caracter eminamente subiectiv. Esteticienii ulteriori au respins însă această identificare, considerând că **j e** trebuie să se ridice deasupra gusturilor subiective, în măsura în care acestea se abat de la exigențele criteriilor axiologice judicioase. Pentru a fi validă, **j e** trebuie să aibă acoperire în caracteristicile estetice ale obiectului la care se referă, adică să se întemeieze pe criterii specifice, adecvate. Ea este emisă

întotdeauna de un subiect determinat şi vizează un obiect care poate suferi mutaţii funcţionale, astfel încât are o anumită variabilitate social-istorică, fără a fi însă condamnată la relativism. Ceea ce este peren în **j e** este dependent atât de caracteristicile intrinseci ale operei de artă* sau ale bunului estetic, cât şi de fondul general-uman al subiectului care o emite.

jugendstil – v. **art nouveaux**

K

kalokagathon
principiu al esteticii greceşti antice ce susţine unitatea indisolubilă dintre frumos* (*kalos*) şi (*kai*) bine (*agathos*). Prima sa expresie apare în poemele homerice şi în creaţia lui Hesiod, dar a fost ridicat la rangul de doctrină estetică de Socrate şi, îndeosebi, Platon. În forme şi din perspective diferite, principiul **k** a fost susţinut şi în evul mediu, renaştere* şi epoca modernă. O dată cu autonomizarea valorilor* şi specializarea domeniilor creaţiei valorice simbioza dintre estetic* şi etic s-a destrămat, dar acest principiu îşi menţine semnificaţia de ideal* al creaţiei artistice*.

katharsis
termen din limba greacă veche care are semnificaţia originară de *purificare*. Iniţial termenul **k** a avut o accepţie mult mai amplă decât cea care-l va consacra, vizând atât viaţa religioasă (necesitatea purificării sufletului de tentaţiile senzualităţii şi corporalităţii) cât şi terapeutica medicală (purificarea trupului de umori). Aristotel a restrâns în *Poetica* sa sfera acestui termen conferindu-i semnificaţie estetică* şi utilizându-l pentru a preciza scopul artei*: purificarea sufletului de pasiuni. Aristotel se referă explicit la tragedie afirmând că stârnind frica şi mila spectatorilor ea determină printr-un fel de terapie homeopatică purificarea sufletelor lor de aceste pasiuni. Prin acest concept Aristotel se plasează atât în continuarea esteticii* platoniciene, susţinând implicit solidaritatea esteticului* cu eticul (potrivit principiului *kalokagathon**), cât şi în opoziţie cu ea, respingând condamnarea platoniciană a artei* şi afirmând efectele sale benefice asupra sufletului. Arta* ar avea virtutea să clarifice şi să ordoneze tumultul afectiv al sufletului, să înalţe viaţa spiritului la un echilibru superior, să-i confere armonie* şi universalitate. Termenul **k** a determinat multiple interpretări şi polemici în filosofia şi estetica* modernă, dovedindu-se unul dintre cei mai productivi termeni greceşti.

kitsch
termen german intraductibil intrat ca atare în terminologia estetică universală desemnând *pseudoarta*, *arta-surogat* şi toate produsele cu pretenţii artistice care solicită ostentativ doar unul sau unele dintre grupurile de stimuli ce determină în unitatea şi interdependenţa lor satisfacţia estetică: stimulii biologici (cu precădere, erotici), psihologici (mila, groaza, ura etc.), etici (triumful binelui, sentimentalismul, spiritul justiţiar etc.), de ordin magic (nevoia de supranatural) sau ludic (reducerea la joc a oricărui fapt sau eveniment). **K** se naşte deci prin simplificarea şi denaturarea fenomenului artistic, prin ignorarea sau încălcarea legităţilor sale, prin imitarea, serializarea şi banalizarea unor teme* şi motive* artistice, prin mimarea unor tehnici sau procedee artistice etc. El supralicitează coordonata afectivă a procesului receptării artei, induce conduite gregare şi degenerează adesea în melodramatic sau în vulgaritate. **K** se adresează, de obicei, receptorului mediu, ale cărui aşteptări le satisface fără să îl solicite intelectual sau moral, îi legitimează gusturile artistice incoerente, îi propune o filosofie confortabilă de viaţă, îi sublimează frustrările, îi oferă o identitate socială şi culturală pe care el o consideră onorabilă. Toate aceste caracteristici explică puternica aderenţă a **k** la categoriile sociale marginale

sau cu identitate socio-culturală precară, proliferarea spectaculoasă şi chiar penetrarea sa în medii sociale ce păreau ferite de contaminarea sa. Esteticienii plasează geneza **K** în epoca modernă, când ritmurile devenirii istorice s-au accelerat, barierele sociale s-au relaxat, iar ascensiunea socială a devenit o oportunitate a individului. Omniprezenţa şi proliferarea **k** în lumea contemporană i-au determinat pe unii filosofi şi esteticieni* ai ultimelor decenii să aprecieze că asistăm la apariţia unui nou model uman: *omul-kitsch*. El este individul satisfăcut, chiar fericit, lipsit de angoase şi incertitudini existenţiale, a cărui unică preocupare este satisfacerea plăcerilor, fiind cetăţeanul ideal pe care şi-l doreşte orice regim politic, deoarece se mulţumeşte cu „pâine şi circ”.

L

laitmotiv (motiv conducător)
motiv* semnificativ în muzica de operă, balet, oratorii, cantate, muzica instrumentală programatică etc., care se individualizează prin ritm, armonie* sau melodie şi se repetă ori de câte ori apar sau sunt evocate un personaj, un eveniment, un loc etc. Deşi a fost utilizat încă în operele lui Claudio Monteverdi, **l** a fost înălţat la desăvârşire artistică în creaţia a lui Richard Wagner, care l-a dezvoltat sistematic şi l-a diversificat, făcând din el principalul element al dramei sale muzicale. Prin extensiune, **l** denumeşte şi un fragment sau un motiv* care se repetă în diferite tonalităţi şi orchestraţii într-o lucrare muzicală. În sens figurat, **l** este numită uneori şi ideea majoră a unei lucrări literare care se repetă de mai multe ori.

limbaj artistic
modalitate de comunicare specifică artei* constituită în procesul diversificării mijloacelor de expresie umană şi apariţiei, alături de limbajul natural, a limbajelor artificiale. Orice instituire culturală (morală, juridică, politică, ştiinţifică, artistică, filosofică sau religioasă şi uneori chiar diferitele specii* ale fiecăreia dintre ele) presupune un limbaj specific prin intermediul căruia este fixată şi comunicată. Ca orice alt limbaj, **l a** este un sistem de relaţii între semne stabilite convenţional, dar având-şi originea în existenţa materială sau spirituală şi constituind o realitate formală concretizată într-o scriitură sau în vorbire. El reprezintă o modalitate simbolică de reprezentare a lumii, de raţionalizare şi de stăpânire a ei, constituindu-se ca un domeniu autonom al existenţei. Spre deosebire de alte tipuri de limbaje, **l a** reprezintă însuşi scopul creaţiei* şi nu doar un mijloc al ei, are caracter global, nedecompozabil şi incomplet formalizabil, se constituie prin simbioza dintre reflectare şi recreaţie. El mai are ca trăsături: conotaţia, ambiguitatea, ilimitarea simbolică, sugestibilitatea, este solidar organic cu expresia sa, este deschis, relativ opac şi imprevizibil.

liric
unul dintre cele trei genuri artistice* specifice literaturii (alături de epic* şi dramatic*), delimitate în funcţie de modalităţile unificării estetice a operei*. Trăsătura definitorie a **l** este *maniera directă de comunicare* a trăirilor afective ale artistului* ori ale personajelor pe care el le creează. Deşi este cea mai frecventă, *autocomunicarea* nu este singura sa modalitate, alături de ea existând şi o **l** a *rolurilor* şi chiar una *obiectivă*, prin care ea se apropie de genul* dramatic*. De asemenea, poezia modernă practică frecvent şi *lirismul impersonal*, neconfesiv, care-i conferă accente epice*. Astfel de evoluţii atestă tendinţa artei* moderne şi contemporane de relativizare a deosebirilor dintre genurile artistice* tradiţionale. Uneori artistul poate evoca în manieră **l** experienţele eului colectiv, ale unei generaţii, grup social ori ale condiţiei umane. Preferinţa pentru formele* flexibile a poeziei actuale a

determinat şi diminuarea cultivării formelor fixe şi a speciilor* **l** tradiţionale. Deşi specific literaturii, termenul **l** este atribuit frecvent în ultimul secol şi unor creaţii muzicale, plastice sau cinematografice. În unele cazuri el este considerat sinonim cu poezia.

M

majestuos
categorie estetică* ce desemnează stilul* grav, grandios, solemn şi impunător, specific ritualurilor, manifestărilor şi spectacolelor fastuoase, sacre sau eroice, plasticii monumentale*, intonaţiei nobile şi ceremonioase. **M** a fost cultivat de clasicismul* grecesc antic şi de cel francez modern, caracteristicile sale fiind raţionalismul, armonia* şi eleganţa, cultul eroilor şi exaltarea virtuţilor morale.

manieră
ansamblul procedeelor şi tehnicilor de creaţie* ale unui artist*. **M** vizează numai la mijloacele de expresie artistică şi nu se confundă cu stilul*, care include şi particularităţi referitoare la conţinutul* creaţiei*. Atunci când artistul* îşi repetă stereotip în întreaga creaţie* sau într-o parte însemnată a ei propriile mijloace de expresie şi, mai ales, când le imită servil pe ale altor artişti* **m** dobândeşte o conotaţie critică, depreciativă.

manierism
1 (în sens general) caracteristică depreciativă atribuită creatorilor ale căror opere* repetă stereotip fie propriile mijloace de expresie artistică fie pe ale altor artişti*. Îndeosebi în cel de-al doilea caz, operele* respective sunt considerate minore, dar şi în cel dintâi ele denotă o anumită plafonare a artistului*. 2 (în istoria artelor) curent artistic* deosebit de prolific apărut în arta italiană a secolului al XVI-lea, de unde a iradiat în Franţa, Anglia, Germania, Olanda şi Spania, prelungindu-se până la consacrarea barocului*. Caracteristica sa definitorie este imitarea mai mult sau mai puţin inspirată a mijloacelor de expresie ale artei renascentiste (Leonardo, Michelangelo, Rafael) în condiţii social-istorice schimbate. Operele manieriste atestă tendinţe aristocratizante şi se adresează publicului* elevat şi rafinat de la curţile regale şi princiare ale epocii moderne, celebrând triumful monarhiilor absolutiste occidentale. În pictură abundă elementele decorative şi stilizarea* excesivă, dar expresia artistică este, cel mai adesea, convenţională şi stereotipă. Sunt reprezentativi pentru pictura manieristă italiană: Pontormo (Jacopo Carucci), Bronzino (Angelo di Cosimo), Giulio Romano (Giulio Pippi), Il Parmegiano (Francesco Mazzola), Perino del Vaga (Perino Buonaccorsi), Cavalerul d'Arpin (Giuseppe Cesari), Tintoretto (Jocopo Robusti) etc., pentru cea engleză William Scrotus (Guillim Stretes), pentru cea realizată în Boemia: Hans von Aachen, Josef Heinz cel Bătrân, Bartholomeus Spranger, milanezul Giuseppe Arcimboldo etc., pentru cea spaniolă El Greco (Domenicos Theotokopoulos), pentru cea franceză florentinul Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo, bolognezul Primatice (Francesco Primaticcio, poreclit Bologna), Ambroise Dubois (Ambrosius Bosschaert), Toussaint Dubreuil, Martin Fréminet etc., pentru cea olandeză: Corneliusz Van Haarlem, Hendrick Goltzius etc., pentru cea flamandă: Jan de Beer şi, mai ales, Pieter Bruegel (zis cel Bătrân). În literatură **m** cultivă expresia preţioasă, rafinată, de salon, tipică fiind creaţia spaniolului Luis de Gongora, al cărui stil* afectat şi grandilocvent a consacrat *gongorismul*, imputat de atâtea ori în posteritate scriitorilor preţioşi.

manifest – v. **program artistic**

material (în artă)

obiect, substanță, mediu etc. care pot fi prelucrate pentru a li se imprima o structură similară cu a fenomenelor din realitate sau cu a plăsmuirilor din imaginația artistului* şi pot servi ca suport potențial al operelor de artă*. În istoria artelor se constată o continuă diversificare a modalităților de transfigurare* a realității în artă şi a materialelor utilizate în acest scop, ajungându-se, în special în arta plastică* a secolului al XX-lea, la suprimarea deosebirilor dintre materialele tradiționale (culoare, piatră, lut, lemn, metal etc.) şi restul materiilor prime existente care se pot preta la o tratare artistică (mase plastice, fibre de sticlă, deşeuri menajere, obiecte utilitare etc.). Uneori se încalcă însă una dintre caracteristicile definitorii ale artei*, care implică actul recreării realității prin imagine şi expresie, şi nu înfățişarea obiectelor sau fenomenelor realității ca atare, cum se întâmplă, de exemplu, în unele creații ale pop-artei*. Actul de creație artistică* este modelator, imprimând unor materiale fără nici o asemănare cu obiectele reprezentate o serie de proprietăți care sugerează obiectele respective.

mesaj artistic
ansamblul ideilor, sentimentelor, stărilor de spirit, semnificațiilor şi atitudinilor comunicate de opera de artă*. **M. a.** reprezintă finalitatea socială a operei de artă* şi focalizează totalitatea valorilor* încorporate în ea în direcția orizontului de aşteptare al receptorului sau a intenției artistice a creatorului. Ambiguizarea şi diluarea **m. a.** este una dintre sursele majore ale diminuării impactului social al artei contemporane.

metaforă
element al limbajului artistic*, al celui literar îndeosebi, care constă într-o comparație subînțeleasă, într-un transfer de la semnificația comună a unui termen la una nouă, inedită. **M** poate fi creată prin diverse procedee: înlocuirea unui termen-obiect printr-un termen-imagine, a înțelesului propriu al unui termen printr-unul figurat, valorificarea potențialului sugestiv al unor termeni etc. **M** are multiple funcții, nu numai în limbajul artistic*, ci şi în cel comun: funcția lingvistică, cognitiv-filosofică, psihologică, cathartică, estetică etc. Clasificarea **m** poate fi făcută pe baza mai multor criterii: funcție, domeniul din care sunt extrase, forma de expresie etc. Se disting astfel: **m** personificatoare, **m** cosmologică, **m** unificatoare, **m** sinestezică sau, după clasificarea lui Lucian Blaga, **m** plasticizantă şi **m** revelatorie. Principalii teoreticieni ai **m** (Aristotel, Cicero, Quintilian, Vico, Vianu, Blaga etc.) au identificat cele mai importante probleme pe care ea le implică: a) temeiul pe baza căruia este operat transferul metaforic (asemănările şi deosebirile dintre lucruri, principiul analogiei etc.); b) originile **m**, pe care mulți teoreticieni le plasează în gândirea mitică; c) funcțiile **m**; d) categoriile formale ale **m** (metonimie, sinecdocă, simbol* etc.). Principalul efect artistic obținut prin **m** constă în potențarea poetică (conținutul manifest al termenului folosit este mai bogat în semnificații decât cel înlocuit). Datorită acestui fapt **m** este asimilată adesea poeziei. Într-un sens mai larg, filosofic, Lucian Blaga consideră că **m** defineşte însuşi statutul ontologic al condiției umane şi al culturii.

mimesis
principiu estetic conform căruia opera de artă* este o imitație a realității. Faptul că arta* trebuie să imite realitatea li se părea cât se poate de firesc anticilor. Acest principiu a fost teoretizat în antichitate îndeosebi de Platon şi Aristotel. Potrivit filosofiei platoniciene lucrurile care alcătuiesc realitatea fizică nu sunt decât nişte „cópii palide”, nişte „umbre” ale Ideilor, prototipurile spirituale perfecte, absolute şi eterne ale tot ceea ce există în lumea fizică, iar arta* este o imitație a imitației, o umbră a umbrei, o copie de două ori degradată originalului. Întrucât arta*, ca imitație, ar fi o ipostază a fantasmelor, produse ale simțurilor şi ale pasiunilor, care întunecă spiritul ce tinde spre contemplarea

intelectuală a Ideilor, Platon recomandă excluderea artei* din *Republica* sa ideală. Dimpotrivă, Aristotel consideră că **m** artei* are virtuți generalizatoare mai mari chiar decât ale unor științe. Imitația, care, potrivit concepției sale, este un dar natural al oamenilor, se manifestă în toate artele*, iar în poezie ea are capacitatea de a pătrunde în esența realității mai mult chiar decât istoria. De aceea el considera că arta* are menirea să înfățișeze universalul, iar istoria particularul. Esteticienii contemporani apreciază că **m** artei* nu constă în reproducerea fotografică a realității, ci în transfigurarea* sa. Sub diferite forme principiul **m** se regăsește în toate marile etape ale evoluției artei* universale, în special în cadrul orientării realiste.

modă (în artă)
ansamblu de norme efemere care orientează creația și sensibilitatea artistică la un moment dat. Dacă în arta* antică **m** avea o pondere redusă, ea n-a încetat să-și amplifice influența în epocile ulterioare. Orice **m** în artă* este expresia insatisfacției față de status-quo-ul artistic, iar principiul său axiologic fundamental este că tot ceea ce este nou este și superior valoric. În măsura în care **m** impune o nouă configurație estetică, ea are o influență benefică asupra evoluției artei*, dar de multe ori nu reprezintă decât expresia unor interese artistice conjuncturale și superficiale.

modernitate (în artă)
atribut ce desemnează înnoirea artistică realizată pe fondul consonanței operei de artă* cu epoca și mediul socio-cultural cărora aparține. Deși primele reflecții asupra **m** au fost făcute încă din antichitate de către Cicero, ea a devenit o temă de interes major al esteticii îndeosebi în ultimele secole. *Modernismul* a apărut ca reacție artistică împotriva anchilozei academiste*, a încorsetării creației artistice* în dogme, norme și canoane* prestabilite. Această reacție firească și, în principiu, benefică evoluției artei* a cunoscut însă, îndeosebi începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, excesele, absolutizările și dogmatismul ei, concretizate prin atitudinile nihiliste ale unor artiști* și curente artistice* față de întreaga tradiție artistică și afirmarea zgomotoasă a unei originalități* care friza uneori impostura. În astfel de cazuri **m** s-a confundat adesea cu moda*, iar scăderea interesului pentru artă* în ultimul secol se explică și prin astfel de atitudini. **M** presupune, deopotrivă, ancorarea în tradiția artistică și în realitatea socio-culturală cărora opera* le aparține și înnoirea pe care orice operă de artă* autentică o presupune.

modern-style – v. **art nouveau**

monumental
categorie estetică*, specie* a sublimului*, în care măreția se exprimă prin mărime. În **m** sunt reunite sublimul* intensiv și cel extensiv, conținutul* amplu și forma grandioasă*. Aplicat inițial dimensiunilor spațiale ale unor opere* arhitecturale și sculpturale, categoria **m** a fost extinsă apoi prin analogie la semnificațiile spirituale ale unor creații din celelalte arte* (literatură, muzică, teatru, film etc.).

morfologia operei
studiul analitic al formei* operei de artă, al structurii sale, prin care se urmărește identificarea legăturii dintre elementele care conferă stabilitate formei* creației respective. Cercetările de **m o** au fost dezvoltate îndeosebi de orientarea structuralistă din estetica celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea.

motiv
ideea artistică majoră, tema* principală a unei opere de artă*. Sunt considerate **m** temele cu mare relevanță și frecvență în arta* universală și națională, care sunt reluate în forme* specifice în funcție de opțiunile filosofice și artistice ale creatorilor, ca și de o multitudine de factori socio-culturali.

N

naivă (arta ~)
creație artistică autodidactă, consacrată îndeosebi în pictură, plasată până nu de mult în zona artei populare sau chiar a kitsch-ului*. Arta **n** se caracterizează prin descrierea minuțioasă, intuitivă a lucrurilor, faptelor, ființelor etc. aşa cum se impun ele atenției imediate, fără nici o preocupare de selecție şi organizare a creației* ori de respectare a normelor* şi canoanelor* artistice consacrate. Plasată în afara culturii artistice şi a vieții spirituale a epocii, ea propune adesea o viziune proaspătă asupra lumii, nealterată de convenții, teorii şi principii artistice, vădind o vocație a stângăciei inculte, dar inspirate şi senine. Datorită acestor virtuți ea şi-a câştigat dreptul la existență în cetatea artei*, chiar dacă este tolerată la periferia creației culte. Este semnificativ în acest sens faptul că o serie de artişti* profesionişti ai ultimului secol au fost influențați de arta **n** şi chiar au mimat stângăciile ei pentru a conferi mai multă prospețime creațiilor* lor. Generic artei **n** i se pot subsuma, în sens larg, arta primitivă, cea a copiilor, a psihopaților, a amatorilor etc., precum şi unele opere* ale artei populare, cum ar fi icoanele pe sticlă. În sens restrâns, arta **n** este o componentă a artei moderne de avangardă*, fiind ilustrată de Henri Rousseau (zis Vameşul), Séraphine, Bombois, Bauchant, Vivin etc.

naturalism
1. (în sens estetic general) tendință a literaturii şi artei* realiste de înfățişare a existenței în toate detaliile şi particularitățile sale. Sensul peiorativ care i se atribuie adesea decurge din lipsa de transfigurare* artistică a realității, din aglomerarea de detalii nesemnificative, uneori chiar sordide, scabroase sau macabre, din lipsa de perspectivă estetică a operei*. 2. (în istoria artei) curent* literar-artistic apărut în Franța în a doua jumătate a secolului al XIX-lea ca reacție împotriva romantismului* patetic, a moralei ipocrite a minciunii convenționale, a creației artistice* bazate pe ficțiunea arbitrară. Principalii reprezentanți ai **n** (E. Zola, frații J. şi E. Goncourt, A. Daudet, G. Flaubert etc.) au fost influențați de descoperirile ştiințifice ale epocii şi de estetica lui H. Taine. Aspirând la ştergerea granițelor dintre ştiință şi artă*, **n** se limitează la descrierea riguroasă a faptelor, fără nici o modificare sau intervenție subiectivă, la prezentarea condiției umane ca fiind supusă implacabil determinismului social şi biologic. În pofida acestor excese, **n** creat şi opere* remarcabile şi, mai ales, a impus un limbaj artistic* simplu, direct şi un nonconformism artistic care a pregătit terenul pentru apariția curentelor artistice* de avangardă*.

neoclasicism
curent artistic* apărut în Franța concomitent cu ideologia iluministă în ajunul Revoluției Franceze. Principalii teoreticieni ai **n** (J.J. Winckelmann, J.L. David, A.R. Mengs etc.) preconizau reîntoarcerea la idealurile estetice antice, cultivarea echilibrului şi simetriei, reconsiderarea formei*, reprezentarea realistă a omului şi a condiției sale etc. Continuând tradiția raționalistă a clasicismului*, **n** a pregătit terenul pentru atât pentru afirmarea realismului*, cât şi a spiritului preromantic. Aria de difuziune a **n** a fost foarte amplă, cuprinzând întreaga Europă şi America. **N** s-a manifestat deosebit de viguros în arhitectură, ca reacție la arta şi arhitectura rococo*, impunând preceptele estetice şi idealurile umaniste ale clasicismului* greco-roman şi renascentist*. Interesul **n** pentru arta antichității clasice a fost stimulat de descoperirile arheologice de la Pompei şi Herculanum, iar cel pentru arhitectura şi sculptura renascentistă de monumentele Romei, care devine loc de pelerinaj pentru toți artiştii Europei. În contrast cu barocul*, supraîncărcat cu motive decorative, arhitectura neoclasică s-a impus prin simplitate, claritate, armonia liniilor şi prin cultivarea stilurilor* clasice. Cei mai importanți reprezentanți ai **n** în arhitectură

sunt I.F. Chalgrin, P. Fontaine şi Ch. Percier, creatorii stilului* *empire*, precum şi K.Fr. Schinkel, L. von Klenze, A.D. Zaharov etc. Principalii sculptori neoclasici (J. Chinard, A. Canova, J. Gibson, L. Bartolini, I. Martos etc.) au opus manierismului* si rococoului* opere* care simplifică forma*, cultivă nudul şi înfăţişează personaje în atitudini statice. Pictorii neoclasici (J.L. David, I.A.D. Ingres, A.J. Gross etc.) au exagerat importanţa desenului şi a formei* în dauna culorii, a clarobscurului şi a detaliului caracterizant, manifestând atracţie pentru subiectele mitologice. În literatură, accente neoclasice pregnante apar în operele lui Voltaire, A. Pope, J. Keats, Goethe, Alfieri, Lessing etc. Predilecţia **n** pentru mitologism şi pentru o artă rece, canonizată excesiv, legată de declinul patosului revoluţionar iniţial, au determinat alunecarea sa spre academism*.

neoimpresionism – v. **impresionism**

neoplasticism

mişcare artistică fondată şi promovată de P. Mondrian şi T. Van Doesburg în revista „De Stijl” apărută în Olanda între 1917-1928. Adepţii **n** urmăresc, ca şi puriştii* francezi pe care-i preced, să elimine din artele plastice* tot ceea ce este reprezentare, sentiment, imaginaţie, poezie şi să realizeze opere supuse exclusiv legilor geometriei. **N** a împins până la limită nonfigurativismul cubist* şi a iniţiat abstracţionismul* geometric. Sunt semnificative pentru această orientare tablourile lui Mondrian, a căror suprafaţă este divizată în figuri geometrice rectangulare pictate în culori primare, despărţite prin linii trase cu rigla.

nihilism

atitudine de negare a valorilor* şi idealurilor* consacrate, fără a le opune alternative viabile. Simptom al crizei valorilor* modernităţii, sesizat în secolul al XIX-lea de A. Schopenhauer şi S. Kierkegaard şi teoretizat amplu de Fr. Nietzsche, **n** este asociat adesea cu pesimismul, scepticismul şi amoralismul, cu supralicitarea tragicului* şi a absurdului*. Accente **n** se întâlnesc şi în creaţia teoretică a lui O. Spengler, M. Heidegger, K. Jaspers etc. În teoria estetică **n** se manifestă în forme* variate, de la contestarea valorii tradiţiei, până la negarea oricăror repere axiologice ale creaţiei artistice*. În practica artistică **n** respinge normele*, structurile artistice, genurile*, speciile*, temele* şi motivele* artistice tradiţionale, tehnicile de creaţie consacrate etc., absolutizând caracterul lor relativ. În forme mai radicale sau mai moderate, **n** caracterizează majoritatea mişcărilor artistice avangardiste*.

normă (în artă)

regulă, canon al creaţiei artistice*. Deşi se află într-un proces de permanentă prefacere, arta*, ca şi celelalte fenomene estetice, comportă o anumită stabilitate relativă şi, drept urmare, pot fi abordate potrivit anumitor invarianţi specifici diferitelor dimensiuni şi momente ale evoluţiei lor. **N** sunt tocmai aceşti invarianţi structurali şi funcţionali ai fenomenului estetic*, care, deşi au stabilitate relativă, orientează creaţia* şi receptarea artei. Creaţia artistică* modernă şi contemporană se caracterizează prin contestarea mai mult sau mai puţin radicală a **n**, ca reacţie împotriva diferitelor tentative mai vechi sau mai noi de dogmatizare a lor. Respingerea unui sistem de **n** s-a încheiat însă, de fiecare dată, prin impunerea altuia. În gândirea estetică contemporană se înregistrează diminuarea semnificativă a coordonatei normative a creaţiei şi receptării artei* şi amplificarea celei descriptive. Aceasta nu înseamnă că **n** nu îşi păstrează încă valoarea de reguli orientative ale creaţiei* şi receptării artei.

numărul de aur (numit şi secţiunea de aur sau proporţia divină)

relaţie matematică între două segmente potrivit căreia lungimea celui mai mic se află faţă de a celui mai mare în acelaşi raport în care lungimea celui mai mare se află faţă de lungimea însumată a celor două segmente. Cea mai apropiată aproximaţie a **n de a** este

dată de seria lui Fibonacci: 2/1; 3/2; 5/3, 8/5… Datorită proprietăţilor geometrice şi aritmetice stranii ale acestei proporţii, încă din antichitate unii filosofi (Pythagoras, Platon) au considerat-o expresia desăvârşită a frumuseţii* şi armoniei*, aflată la baza tuturor diviziunilor corpului uman desăvârşit, a structurii plantelor, cristalelor şi sistemelor planetare, a operelor* arhitecturale şi plastice considerate frumoase*, a celor mai plăcute acorduri muzicale etc. Proporţiile geometrice exprimate de **n de a** au fost învestite vreme de aproape două milenii cu demnitatea de suprem canon* al artei* occidentale. Considerat drept normă* de creaţie, **n de a** are, ca orice canon*, semnificaţii ambivalente: ceea ce i se conformează vădeşte virtuţi remarcabile de regularitate şi armonie*, iar ceea ce îl încalcă dobândeşte pregnante accente de patetism* şi expresivitate. Gradele de conformitate sau de abatere de la **n de a** particularizează diferitele etape ale evoluţiei artei* şi ale sensibilităţii artistice, iar dozajele lor pot individualiza diferite stiluri artistice*.

O

obiect şi subiect estetic

cei doi termeni polari din a căror relaţie dialectică se constituie valoarea estetică. *Obiect estetic* poate fi o componentă a naturii (o floare, un peisaj, un apus de soare etc.) sau un produs al activităţii creatoare a omului (un bun utilitar, o operă de artă* etc.) care au anumite proprietăţi, calităţi etc. în măsură să declanşeze atitudinea estetică. El are întotdeauna un suport material* şi un sens, care, deşi este indisolubil legat de acest suport, se constituie numai prin reflectarea sa în subiect. Obiectul estetic făurit de om este rezultatul unei activităţi deliberate, care organizează componentele sale într-o structură cu potenţialităţi polisemice, actualizate în procesul receptării în funcţie de o multitudine de factori socio-culturali şi subiectivi. *Subiectul estetic* este omul apt să valorizeze* estetic obiectele respective, adică să le confere semnificaţii estetice prin intermediul senzorialităţii, afectivităţii, imaginaţiei, intuiţiei şi inteligenţei sale. Transformarea individului în subiect estetic se realizează întotdeauna într-un mediu socio-cultural determinat şi este condiţionată de formaţia sa spirituală şi de particularităţile sale de personalitate. Procesul de valorizare* estetică presupune corelarea într-o configuraţie individuală a celor doi termeni, ceea ce determină caracterul pronunţat subiectiv al experienţelor estetice.

obiectualitate

însuşire a obiectului estetic, ce constă în faptul că el există independent de subiect, datorită caracterului său material. **O** este o condiţie necesară, dar nu şi suficientă a obiectului estetic*, deoarece el nu dobândeşte valenţe estetice decât în procesul valorizării* estetice.

op-artă (artă optică)

denumire generică dată operelor de artă*, realizate mai ales în cadrul constructivismului*, care urmăresc valorificarea estetică a efectelor optice ale mişcării obiectelor şi formelor* în spaţiu. În ultimele decenii aceste experienţe artistice beneficiază de cuceririle informaticii şi ciberneticii propunând opere* ce pun în discuţie conceptul tradiţional de artă* (vezi şi *artă cinetică*).

operă de artă

produs al activităţii creatoare a omului realizat prin prelucrarea intenţională a unor materiale* pentru a le imprima proprietăţi în măsură să îl facă apt să fie valorizat* estetic. Determinaţiile definitorii ale **o** de **a** sunt: 1. caracterul autotelic, adică faptul că ea este un scop în sine, neavând nici o finalitate exterioară; 2. unicitatea; 3. expresivitatea; 4. originalitatea*. În unele cazuri anumite produse ale activităţii creatoare a omului realizate, mai ales în epocile anterioare, în

vederea altor finalități decât cea estetică (magice, religioase, utilitare etc.) pot fi considerate, din perspectiva unor valorizări* ulterioare, **o** de **a**. În complexitatea sa reală **o** de **a** este unitatea dialectică a *conținutului* și formei**. Esența sa nu poate fi surprinsă decât prin examinarea atât a imanenței ei materiale, cât şi a transcendenței socio-culturale în cadrul căreia ea este produsă sau receptată.

orfism
curent în arta modernă înrudit cu cubismul*, care preconizează, ca şi acesta, descompunerea formei* plastice în elemente geometrice, reasamblate mai mult sau mai puțin arbitrar. Principalii reprezentanți ai **o** – Robert Delaunay şi Sonia Delaunay-Terk – adoptă, spre deosebire de cubişti, un regim cromatic mai bogat, mai suplu, învestind culorile şi raporturile dintre ele cu funcții specifice sunetelor, picturile lor dorindu-se echivalenți plastici ai compozițiilor muzicale. Alți artişti care au practicat pentru diferite perioade **o** sau au fost influențați de el sunt: M. Chagal, C. Van Dongen, F. Picabia, F. Léger etc.

originalitate (în artă)
condiție fundamentală a operei de artă* care vizează caracterul său de unicat şi faptul că este o expresie semnificativă a personalității artistului*. **O** presupune realizarea de către artist* a unei opere noi*, inexistente anterior, nici în creația altor artişti*, nici în a sa, capabilă să-i determine receptorului o experiență spirituală inedită cu o puternică rezonanță afectivă.

ornament
element decorativ care prin formă*, culoare şi ritm* are rolul de a îmbogăți şi înfrumuseța o operă de artă* şi chiar de a întregi semnificațiile ei. **O** pot fi figurative, antropomorfe, zoomorfe, florale, geometrice, grafice sau fanteziste şi pot fi combinate prin repetiție, simetrie, progresie sau liber. Ele au adesea semnificații simbolice şi un pronunțat caracter istoric şi național. **O** sunt frecvent utilizate în arhitectură, sculptură, pictură, grafică, muzică (arabescul melodic, accentul, trilul, tremoloul etc.), precum şi decorarea unor obiecte utilitare (mobilă, ceramică, îmbrăcăminte, bijuterii etc.). Materialele* utilizate pentru realizarea **o** sunt dintre cele mai diferite, iar tehnicile de prelucrare sunt adecvate lor.

P

parnasianism
curent* literar constituit în Franța la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, care a dezvoltat tendințele estetizante ale romantismului*. Cei mai importanți reprezentanți ai săi (Th. Gauthier, teoreticianul mişcării, Ch. Baudelaire, Leconte de Lisle, Th. Banville etc.) au cultivat perfecțiunea formală, frumusețea pură, fastuoasă dar rece, obiectivitatea lucidă şi impasibilă, antiretorică şi antisentimentală. Ideologia curentului* a fost influențată de pozitivismul naturalist al epocii şi prezintă similitudini cu realismul* şi estetismul* flaubertian. **P** a rămas în limitele romantismului* prin viziunea solemnă şi pesimistă, prin gustul pentru motivele păgâne şi pentru exotismul* ținuturilor îndepărtate, dar a anticipat simbolismul* prin cultul rafinat şi savant al sugestiei şi evocării.

parodie
imitație caricaturală a unei creații artistice* pe care urmăreşte să o pună în contrast flagrant cu realitatea şi să o ridiculizeze prin efecte comice. **P** reia în manieră burlescă* teme*, motive*, situații, personaje etc. ale unor opere* literare, plastice, muzicale, cinematografice etc. pentru a le satiriza şi a le sublinia prin critică indirectă defectele, convențiile, inadvertențele etc.

patetic

categorie estetică* prin care este desemnată însuşirea unei creaţii artistice* de a impresiona prin sentimentele puternice pe care le provoacă. **P** se adresează îndeosebi afectivităţii receptorului, este propriu în special genului* dramatic* şi are capacitatea de amplificare a expresiei artistice. În arta contemporană se înregistrează o diminuare a ponderii **p**, dar el este cultivat cu moderaţie de orientările care se opun tendinţei postmoderniste de respingere a valorilor* modernităţii.

plastic
caracteristică a formei* în artele spaţiale prin care aceasta impune o anumită structură, configurată de raporturile dintre elementele morfologice ale operei* şi dintre obiect şi spaţiul în care acesta se găseşte.

poetic
categorie estetică* plasată între elegiac şi graţios* caracterizată prin discreţia în bogăţia imaginii artistice şi măsura în fantezia cu care exprimă inocenţa, exuberanţa, libertatea, fericirea etc., sugerând melancolie, duioşie şi tandreţe.

poetică
lucrare teoretică în care sunt enunţate principiile artei literare, fie sub forma unui tratat, fie a unui poem didactic.

polisemie
caracteristică a operei de artă* de a sugera mai multe semnificaţii, care se dezvăluie simultan sau succesiv, în funcţie de receptor, contextul socio-cultural sau epocă. Datorită **p** semnificaţiile latente ale unei opere* sunt întotdeauna mai ample decât cele dezvăluite la un moment dat, iar interpretarea sa nu poate fi considerată niciodată încheiată.

pop-art
curent* în arta plastică* contemporană apărut la sfârşitul anilor 50 ai secolului al XX-lea şi dezvoltat îndeosebi în Marea Britanie şi Statele Unite ca reacţie împotriva abstracţionismului*. Termenul **p-a** este prescurtarea sintagmei englezeşti *popular-art* (artă populară), iar acest curent şi-a propus să realizeze opere* de largă accesibilitate prin restaurarea obiectului în artă*, care fusese eliminat de abstracţionişti. Sursele de inspiraţie ale **p-a** sunt reclama publicitară, benzile desenate, imaginea vedetelor, obiectele utilitare etc., operele* impun o nouă abordare a realităţii, iar culorile utilizate sunt vii, uneori chiar stridente. Teoreticienii **p-a** (Otto Hahn, Allan Kaprow, Pierre Restany) susţin că operele* curentului* propun un *nou realism** şi un inedit *sentiment al naturii* specific epocii contemporane, considerate expresii ale imaginarului locuitorilor marilor aglomeraţii urbane contemporane. Cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai acestui curent* sunt: Richard Hamilton, Peter Blake, Derek Boshier, Allen Jones etc. (Marea Britanie), Andy Warhol, Rox Lichtenstein, Tom Wesselmann, Ronald Kitaj etc. (S.U.A.).

prerafaeliţi
grup de pictori englezi asociaţi în 1848 în „frăţia prerafaelită” ca reacţie artistică de inspiraţie romantică* împotriva academismului* victorian. Ascensiunea curentului* a fost susţinută de criticul şi istoricul artei John Ruskin. **P** au luat drept model arta gotică* şi pictura Renaşterii* italiene anterioară lui Rafael. Ei au pictat alegorii, subiecte biblice, peisaje, scene din realitate, motive* literare etc. Creaţia lor cu accente paseiste, evazioniste şi manieriste* a influenţat pictura sfârşitului secolului al XIX-lea. Reprezentanţi: William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, Burne Jones, William Morris, James Collison etc.

primitivism
1. (în sens general) tendinţă de resuscitare sau regăsire a spiritului creaţiilor spirituale specifice primelor faze ale evoluţiei societăţii umane. În această tendinţă se înscriu, de exemplu, exotismul* lui Gauguin sau Apollinaire, moralismul caustic al lui Ensor, viziunea naivă* a lui Rousseau

Vameşul, fascinaţia exercitată asupra artei moderne occidentale de arta neagră, precolumiană, a măştilor din Oceania etc. 2. (în pictură) denumire dată de istoricii artei unui grup de pictori italieni care au creat în perioada anterioară Renaşterii*: fraţii Limbourg, Cimabbue, Duccio, Giotto etc. şi, prin extensie, picturii occidentale de la sfârşitul Evului Mediu (flamande, franceze, germane, spaniole etc.).

program estetic
declaraţie de intenţii artistice elaborată de teoreticienii sau fondatorii unui anumit curent*, mişcare, orientare artistică privind valorile*, temele*, tehnicile de creaţie, idealurile artistice sau social-politice etc. pe care le susţin sau le promovează. De multe ori între intenţii enunţate şi realizările artistice există decalaje mai mari sau mai mici, dar **p e** au rolul de a unifica, coordona şi mobiliza eforturile individuale în jurul anumitor valori* sau idealuri* artistice sau sociale.

programatism
orientare componistică de inspiraţie romantică* afirmată în muzica secolului al XIX-lea, dar cu antecedente în stilul* imitativ al claveciniştilor secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, care urmăreşte transpunerea în muzica instrumentală a unor imagini inspirate de natură sau de diferite texte poetice* sau dramatice*. Efectele estetice ale **p** au fost diminuarea autonomiei expresive a muzicii în favoarea creşterii ponderii elementelor descriptive.

public
totalitatea indivizilor cărora li se adresează arta* în general, o anumită artă*, o orientare artistică sau o operă* determinată. **P** este principalul stimulent al creaţiei artistice* şi instanţa majoră a valorii* sale. Amploarea, exigenţele şi dinamica **p** evoluează o dată cu dinamica social-istorică şi cu devenirea artei*. Ermetismul* limbajelor artistice*, intelectualizarea excesivă a temelor* şi motivelor*, experimentalismul programatic etc. cultivate de unele curente artistice* contemporane au determinat diminuarea drastică a **p** anumitor arte* şi modalităţi de expresie artistică şi creşterea alarmantă a celui al pseudoartei. Datorită acestor evoluţii una dintre cele mai importante provocări ale artei* actuale este recâştigarea marelui **p**, fără a se face însă rabat calităţii artistice a operelor*.

purism
1. (în sens general) tendinţă a artei moderne de reflectare a obiectelor în simplitatea esenţială şi în autenticitatea lor. **P** impune un ascetism al reprezentării, exprimat prin non-figurativitate, monocromie, ariditate emoţională şi claritate geometrică. Adepţii **p** consideră că procesul creaţiei şi evaluării a artei trebuie să se supună exclusiv criteriilor estetice în spiritul principiului „artă pentru artă”, repudiind orice imixtiune a extraesteticului în artă. Expresii ale **p** pot fi considerate neoplasticismul lui Piet Mondian şi suprematismul* lui Kazimir Malevici. 2. (în sens restrâns) doctrină elaborată de Amédée Ozenfant şi Charles Édouard Jeanneret-Gris (viitorul faimos arhitect Le Corbusier) în 1918 în *Manifestul purismului* (subintitulat *După cubism**), conform căreia arta* trebuie să fie clară, raţională şi simplă. Rigorişti în exces, ei interzic artei* să se bazeze pe senzaţie, intuiţie, imaginaţie sau să transmită vreo emoţie, impunându-i un singur obiectiv: să redea arhitectonica obiectului reprezentat.

R

realism
1. (în sens general) tendinţă a artei* din toate epocile şi toate culturile de transpunere fidelă a realităţii în operele de artă*. O creaţie artistică* poate fi apreciată ca mai realistă sau mai puţin realistă în funcţie de gradul de apropiere a imaginii artistice de modelul care i-a servit drept sursă de

inspirație*. În anumite epoci preocuparea pentru redarea cât mai veridică a realității a prevalat asupra transfigurării* ei, în altele, dimpotrivă, interesul pentru transfigurarea* realității a fost mai pronunțat. În această ultimă categorie se integrează o bună parte a artei secolului al XX-lea. 2. (în istoria artei) curent artistic* constituit în secolul al XIX-lea ca reacție critică la academism* şi romantism*. Principalii factori extraartistici care au influențat ideologia acestui curent au fost: a. contextul social-politic european de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea (revoluția industrială din Anglia, revoluția franceză de la 1789, campaniile militare napoleoniene etc.); b. progresele ştiințelor naturii, doctrinele filosofice pozitiviste şi materialiste, dezvoltarea presei etc. Termenul **r** a fost utilizat pentru prima dată cu această accepție de pictorul francez Gustave Courbet în 1855 şi a fost adoptat ulterior şi de celelalte arte*. De la început **r** a avut o puternică tentă socială, incluzând o critică a moravurilor şi a situației categoriilor defavorizate ale societății burgheze în ascensiune. **R** s-a dezvoltat deosebit de viguros în artele plastice* (grafica lui Goya, picturile peisagiştilor englezi în frunte cu Constable, peisagiştii de la Barbizon, Courbet, Daumier, Forain, Steilen, Lenbach, Menzel, Leibl, Uhde, Leiebermann, Grigorescu, Andreescu etc.) şi în literatură (Balzac, Flaubert, Mérimée, Stendhal, Dickens, Thackeray, Cehov, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Ibsen, Twain, Caragiale, Slavici, Delavrancea, D. Zamfirescu, Vlahuță, Coşbuc, Sadoveanu etc.). Pentru contracararea curentelor* de avangardă*, în special a celor abstracționiste*, **r** a avut în secolul al XX-lea manifestări care au implicat diferite forme şi denumiri: neorealismul, grupul verist al pictorilor realității, realismul angajat din America de Sud, realismul fascist italian şi german, realismul socialist sovietic, extins după cel de-al doilea război mondial şi în noile state socialiste etc.

Renaştere

epocă în istoria Europei caracterizată prin profunde transformări economice, politice şi spirituale, prin înnoiri remarcabile în gândire şi mentalități, în literatură şi artă*. **R** a început în secolul al XIV-lea în Italia, de unde a iradiat în următoarele două secole în întregul Occident, manifestându-se cu particularități şi accente specifice de la țară la țară. Trăsătura esențială a acestui fenomen complex a fost afirmarea unei noi concepții asupra lumii, care a avut implicații profunde în ştiință, filosofie şi artă*. Descătuşată de spiritul obscurantist medieval, gândirea renascentistă plasează în centrul interesului omul şi încearcă să resuscite valorile* antichității greco-romane. Umanismul renascentist este o adevărată celebrare a omului conceput ca ființă liberă, demnă şi creatoare. Arta* occidentală atinge în **R** una dintre culmile ei, făurind creații care nu s-au limitat la simpla reiterare a valorilor* antichității clasice, ci au reprezentat o depăşire a lor. *Arhitectura* renascentistă a înlocuit prin cei mai de seamă reprezentanți ai săi (Alberti, Brunelleschi, Bramante, Michelangelo etc.) stilurile romanic*, gotic* şi parțial pe cel bizantin*, adoptând principiile de planimetrie şi volumetrie ce au caracterizat arhitectura antichității greco-romane: raționalismul, echilibrul proporțiilor, ritmul şi simplitatea elementelor decorative. Palatele Pitti, Uffizzi, Riccardi şi mai ales Domul din Florența, palatul Vendramin-Callergi din Veneția, Catedrala Sf. Petru din Roma sunt opere* tipice pentru arhitectura renascentistă. În *sculptură* Donatello, Verrocchio, Michelangelo etc. au redescoperit frumusețea, armonia* şi expresivitatea corpului uman, ducând la desăvârşire reprezentările statuare în ronde-bosse (nuduri, busturi, monumente ecvestre etc.), menite să glorifice virtuțile impuse de noul spirit civic ce animă prosperele oraşe-state italiene. Cea mai profundă înnoire în raport cu moştenirea antichității greco-romane s-a produs însă în *pictură*, care a beneficiat de apariția unor forme de expresie şi tehnici noi: pictura de şevalet în ulei, abandonarea schematismului romanic* şi

bizantin* în favoarea unei tratări realiste*, nuanțate şi expresive, favorizate de descoperirile importante în reprezentarea perspectivei şi a clar-obscurului, abordarea pe scară largă a subiectelor mitologice şi profane, interpretarea într-un spirit nou a temelor religioase etc. Prin capodoperele* pe care le-au realizat Giotto, Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tițian, Botticelli, Piero de la Francesca etc. au impus o nouă conştiință de sine a artistului*, conferindu-i demnitatea rolului său social şi determinându-l să iasă din anonimatul medieval şi să-şi semneze lucrările. Problema centrală a esteticii renascentiste este cea a frumosului* considerat ca însuşire a lucrurilor percepute cu ajutorul simțurilor, conferindu-se noi valențe mimesis*-ului antic. Concepția despre scopul moral al artei* reia şi dezvoltă teoria aristotelică a katharsis*-ului. Se afirmă totodată o nouă viziune asupra simbiozei dintre artă* şi ştiință, valorificându-se în creația artistică* descoperirile din domeniul opticii, perspectivei, tehnologiei culorii, anatomiei artistice, polifoniei, ritmului*, proporțiilor, structurilor etc. Din Italia **R** s-a răspândit în secolele al XV-lea şi al XVI-lea în Franța, Spania, Germania, Anglia, Tările de Jos etc. unde artişti* ca Memling, Van Eyck, Van de Weiden, Bosch, Bruegel, Dürer, Grunewald, Holbein, Cranach, Ribera, El Greco etc. au adoptat principiile şi temele* **R** italiene, fără a renunța însă la specificul local al artei* din țările lor. În literatură Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Rabelais, Ronsard, Shakespeare, Cervantes etc. au înnoit formele* de expresie, au amplificat şi laicizat registrul tematic, realizând capodopere* care vor deveni repere fundamentale ale literaturii universale. Deşi s-a manifestat pregnant în spațiul catolic şi protestant, ecouri şi influențe ale **R** au ajuns în secolele următoare până în răsăritul Europei.

ridicol
specie* a categoriei estetice* a comicului*, caracterizată la modul cel mai general prin inadecvarea dintre personaj sau/şi situație şi context. Ca şi comicul* **r** provoacă râsul, fiind determinat de orice contrast dintre esență şi manifestarea sa, de contradicția dintre scop şi mijloace, contradicție prin care obiectul se suprimă pe sine însuşi, iar scopul îşi pierde propria sa țintă în cursul realizării sale.

rimă
procedeu poetic* ce constă în convertirea sunetelor limbii în fapte artistice prin armonia* sau consonanța silabelor finale ale versurilor unei poezii. **R** dobândeşte valențe estetice superioare când efectului sonor şi de accent i se adaugă varietatea sferelor semantice din care sunt alese cuvintele asociate, precum şi integrarea organică a acestora în contextul semnificativ al strofei sau al întregii creații.

ritm
1. (în poezie) principiu organizator al versului ce constă în revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate. **R** poetic* este condiționat de structura sonoră a fiecărei limbi. 2. (în artă în general) factor unificator al elementelor alternante ale operei* funcționând atât în artele temporale cât şi în cele spațiale. Principalele valențe estetice ale **r** sunt marcarea accentelor afective, armonia* rezultată din dispunerea simetrică, periodică, alternativă a elementelor fonetice, sintactice, sonore etc. Principiile de organizare ritmică a operei* sunt condiționate de factura psiho-spirituală a creatorului, precum şi de evoluția limbajului artistic* respectiv.

rococo (stil ~)
stil artistic* apărut la începutul secolului al XVIII-lea în Franța şi Germania ca o prelungire exacerbată a formelor barocului*. Stilul **r** s-a manifestat îndeosebi în arhitectură, mai ales în cea de interior, în mobilier, porțelan, vestimentație etc., dar a influențat şi sculptura şi pictura. În arhitectură şi mobilier **r** a excelat cu precădere în ornamentație. Ca elemente ornamentale cel mai răspândit este scoica

stilizată într-o multitudine de variante, urmează apoi florile în ghirlande şerpuitoare sau numai petalele risipite cu o imaginație uimitoare. Decorul practică, de obicei, spre deosebire de baroc*, asimetria. Volutele realizate cu fantezie împodobesc toate elementele arhitecturii: frontoanele, timpanele, frizele, lambriurile, chenarele. Întreg acest decor, spre deosebire de cel baroc*, realizat în alto sau basorelief, este foarte aplatizat, fiind înlocuit uneori de pictură, care foloseşte aceleaşi motive*. Tot în comparație cu barocul*, considerat un stil viril care seduce şi-l are ca predecesor pe Michelangelo, **r** este o artă* efeminată care farmecă şi-l are ca precursor îndepărtat pe Correggio. În Franța **r** a fost denumit şi *stil rocaille* sau *Louis XV*, fiind stilul* cultivat de aristocrația franceză, care în epocă găsea rafinamentul suprem în mondenitățile de la curtea regală.

romană (arta ~)
arta* dezvoltată în Roma regală, republicană şi imperială. Principalele sale surse inspiratoare au fost moştenirea etruscă şi influența grecească. În fazele inițiale ale constituirii culturii şi civilizației romane influența artei etrusce (influențată ea însăşi de cea grecească) a fost predominantă (cel mai strălucit exemplu fiind *Lupoaica* de pe Capitoliu, realizată în secolele V – IV î.Hr.), dar pe măsura ocupării întregii peninsule italice, a Siciliei şi a supunerii de către romani a lumii elenistice a Mediteranei orientale înrâurirea grecească a devenit preponderentă. Pentru înfrumusețarea Romei şi a altor oraşe italice numeroase opere de artă* greceşti au fost strămutate din Grecia şi foarte mulți artişti greci au fost aduşi să lucreze, ca sclavi, în Oraşul Etern, devenit metropola întregii lumi occidentale antice. Cele mai originale creații plastice romane aparțin arhitecturii. La început aceasta a rămas fidelă moştenirii etrusce (preluând, de exemplu, din aceasta templul pe postament cu trepte), chiar dacă elementele morfologice esențiale au fost împrumutate din arhitectura greacă. Geniul pragmatic şi organizatoric roman s-a afirmat însă plenar în impresionantele opere inginereşti (drumuri, poduri, viaducte, spații ale vieții publice şi comerciale, forum-uri, construcții militare, vile, case de locuit cu 4-5 niveluri etc.). Arhitectura romană s-a impus prin două caracteristici definitorii: ea este urbană şi funcțională. Dacă grecii fuseseră obsedați de cinstirea zeilor lor, construindu-le temple care au înfruntat şi au încântat mileniile, dar au neglijat arhitectura urbană laică, romanii au pus mai presus confortul cetățenilor şi interesul public. Ei au inventat tehnici constructive necunoscute arhitecților greci (arce, bolți în leagăn, cupole, capiteluri compozite etc.) şi au ridicat edificii frumoase şi solide, unele rezistând până în zilele noastre. Tot ei au pus la punct sistemul şirurilor de arce suprapuse sprijinite pe pilaştri, care le-a permis construirea unor opere* arhitecturale de dimensiuni monumentale* şi de mare complexitate (*Colosseum*-ul, *Teatrul lui Marcellus*, *Podul de la Drobeta* etc). Aceste construcții au fost bogat decorate cu lucrări de plastică (reliefuri şi statui) narative, subordonate tematic destinației edificiilor respective. Interioarele lor au oferit un spațiu generos de aplicație picturii murale (fresce) şi mozaicului (îndeosebi la pardoseli). Sculptura romană s-a impus prin portretele deosebit de expresive, prin reliefurile arcelor de triumf şi de pe columnele lui Traian şi Marc Aureliu, dar multă vreme atelierele romane au realizat cópii după faimoase originale statuare greceşti. Pictura romană a evoluat pe linia unei continue îndepărtări de influența grecească, îmbinând din ce în ce mai inspirat compoziția decorativă cu cea spațială, impresionând prin imaginație şi cromatism, aşa cum atestă frescele descoperite în oraşele acoperite în anul 79 d.Hr. de lava vulcanului Vezuviu. În literatură romanii au dezvoltat genurile* şi speciile create de greci şi au inventat altele noi. Chiar dacă în dramaturgie nu au atins nivelul valoric al grecilor, ei au prefigurat romanul şi au fost neîntrecuți în poezie, fixând prin Vergilius, Ovidius şi Horatius

tiparele liricii* occidentale ulterioare.

romanic (stil ~)
stil artistic* apărut în secolul al X-lea în Italia de nord şi dezvoltat în secolele al XI-lea şi al XII-lea şi în Franţa, Germania, Spania etc., până la transformarea treptată a elementelor sale în trăsături ale goticului*. **R** a apărut ca sinteză a formelor* de tradiţie latină şi paleocreştină, cu elemente bizantine*, orientale, carolingiene etc. şi a fost expresia artistică a progresului economic, politic şi spiritual de la sfârşitul primului mileniu creştin. Sporul demografic şi creşterea autorităţii bisericii creştine au impus ridicarea unui mare număr biserici şi mănăstiri. Progresele tehnice (noile metode de tăiere şi sculptare a pietrei, utilizarea pe scară largă a fierului, morile de apă, atelajele perfecţionate etc.) au ameliorat productivitatea în domeniul construcţiilor. Principalul domeniu de manifestare a stilului **r** a fost *arhitectura*. Bisericile sunt de tip bazilical, cu una sau mai multe nave, şi au drept elemente caracteristice zidurile masive de piatră, predominarea plinurilor asupra golurilor, absidele semicirculare, bolţile semicilindrice, faţadele bogat decorate, turnurile-clopotniţe rotunde etc. O particularitate stilistică a arhitecturii **r** este alternanţa formelor cilindrice cu cele cubice (de exemplu, relaţia dintre absida semicirculară şi nava cubică, dintre turnul cilindric şi corpul cubic al edificiului, capitelurile cubice ale coloanelor cilindrice etc.). Progresele arhitectonice amintite au permis construirea unei mari varietăţi de edificii utilitare în mănăstiri (refectorii, locuinţe, mori, depozite, ateliere, biblioteci, chiostre etc.), a unor impunătoare castele fortificate, dotate cu donjonuri, ca şi a altor construcţii ale burgurilor care încep să apară în epocă. Şi *sculptura*, subordonată aproape în întregime arhitecturii, înregistrează progrese semnificative, cel mai important fiind trecerea de la relieful plat la reprezentarea spaţială pregnantă, ajungând uneori până la figurile în ronde-bosse*. Creaţia sculpturală romanică evită formele naturale, fiind caracterizată printr-o severitate arhaică, care merge uneori până la rigiditate. Sunt cultivate formele* şi schemele fixe, care revin frecvent la reprezentarea chipurilor, la proporţia membrelor şi la gestica figurilor. Ansamblurile sculpturale tratează cu precădere teme biblice sau inspirate din opere* antice şi orientale. *Pictura* **r** oferă cel mai categoric contrast cu cea antică romană*: ea nu cunoaşte fundalul, planul îndepărtat, ci doar un fond monocrom, nu operează nici un iluzionism spaţial şi ignoră orice relaţii formale de factură naturalistă. Diferenţele de proporţii dintre figurile reprezentate exprimă nu raporturile reale, ci importanţa lor. Culoarea, foarte vie, este mai mult un auxiliar al desenului. Pictura **r** are vocaţia monumentalităţii* şi trădează un pronunţat gust pentru figurile bizare* şi înspăimântătoare. Manuscrisele religioase, foarte minuţios realizate, sunt bogat decorate cu picturi de mare expresivitate. Artele aplicate*, de o mare varietate şi bogăţie, au produs lucrări remarcabile din email, bronz, tapiserii etc.

romantism
curent artistic* manifestat la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea ca reacţie la neoclasicism. Dificultatea definirii termenului **r** este notorie, datorită multiplelor accepţii cu care este utilizat şi a numeroaselor conotaţii care i-au fost ataşate. Notele sale comune în diferite arte* sunt aproximative, cele mai multe fiind generalizări bazate pe literatura **r**, ea însăşi deosebit de eterogenă. Pe de altă parte, **r** a coexistat şi a interferat cu alte curente din epocă şi din posteritate, în primul rând cu realismul*. Aceste precizări confirmă afirmaţia lui G. Călinescu, după care nu există curente artistice* în formă pură. **R** s-a afirmat prin contestarea principiilor estetice ale clasicismului*, care fuseseră dogmatizate de academiile de artă, propunând propria sa scară de valori. Astfel, cultului clasic pentru antichitatea greco-romană **r** îi substituie

interesul pentru istoria națională, admirația pentru spiritul renascentist este înlocuită cu cea pentru goticul* medieval, iar raționalismului îi sunt opuse fervoarea religioasă, nebulosul, melancolicul, pitorescul, exoticul*, sublimul*, oniricul şi chiar urâtul*, nebunia, sadismul, pasiunile excentrice etc. Cultivarea specificului național prin folclor, natură, istorie şi tradiție locală devine o preocupare majoră a artistului* romantic, iar evaziunea în trecut, în exotism* şi în vis reprezintă o temă* majoră a **r**. În literatură reprezentativi pentru **r** sunt: V. Hugo, Lamartine, A. de Musset, G. de Nerval, D-na de Stael, Byron, W. Scott, Keats, Coleridge, Goethe, Schiller, Novalis, A. Manzoni, G. Leopardi, A.S. Puşkin, M.I. Lermontov, E.A. Poe, W. Whitman, P. Sándor, I.H. Rădulescu, V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, A. Russo, Al. Odobescu, M. Eminescu, Al. Vlahuță, O. Goga etc. În privința formei* plastice*, tabloul **r**, atunci când redă o scenă istorică sau contemporană, se caracterizează prin dinamism, prin impetuozitatea tuşei, printr-o factură liberă, întrucât, de regulă, artistul **r** este plin de temperament şi de patos, este cutezător şi imaginativ. Sunt reprezentativi pentru pictura **r**: Th. Géricault, E. Delacroix, Fr. Goya, J. Constable, J.M.W. Turner, Th. Aman, N. Grigorescu etc. Pe baza trăsăturilor generale ale curentului* romantic s-a constituit şi un sens tipologic al termenului **r**, care desemnează o structură estetică permanentă (putând include deci artişti*, opere*, tendințe, personaje etc. anterioare sau ulterioare curentului **r**). În această accepție sunt considerate **r** tendințele, artiştii*, operele*, personajele etc. care valorifică preponderent imaginația* (fantasticul, oniricul) şi pasiunea, preferă mişcarea, diversitatea, zbuciumul, libertatea, care sunt mai degrabă atipice decât canonice.

ronde-bosse
lucrare de sculptură executată complet în relief, astfel încât nu face corp comun cu fondul.

S

simbol
semn concret care poate sugera reprezentări sau analogii. Datorită potențialului lor expresiv, **s** sunt larg utilizate din cele mai vechi timpuri în mitologie, religie, filosofie, artă*, dar şi în ştiință, logică, semantică, semiotică etc., în aceste ultime domenii mai ales pentru reprezentarea unor noțiuni. În artă* **s** este utilizat frecvent ca procedeu expresiv care se substituie unei serii de reprezentări şi transmite sau sugerează idei, stări sufleteşti, situații etc. datorită unor corespondențe de semnificații. Imaginația este solicitată să completeze cu elemente suplimentare referința incompletă despre semnificat, proprie tuturor **s**. Transformarea unei imagini în **s** se datorează, cel mai adesea, recurenței ei.

simbolism
curent artistic* deosebit de influent constituit în ultima jumătate a secolului al XIX-lea în Franța şi răspândit apoi în întreaga lume ca reacție împotriva romantismului* retoric, parnasianismului* rigid şi a naturalismului* pozitivist. Caracteristicile definitorii ale **s** sunt supralicitarea capacității imaginii artistice de a exprima generalul prin individual, amplificarea virtuților asociative şi muzicale ale limbajului artistic*, exploatarea încărcăturii polisemice şi simbolice a semnificantului. Precursori ai **s** poetic sunt considerați Ch. Baudelaire, Novalis, E.A. Poe, G. de Nérval etc., care au imaginat o „simbolistică universală” al cărei interpret inițiat ar fi poetul. Simboliştii au dezvoltat posibilitățile expresive ale artei literare (poezie, proză, teatru), punând în valoare nuanțele, aluzia, virtuțile muzicale ale cuvintelor, obsesia culorilor etc. şi articulând creația* într-o compoziție savantă şi rafinată. Solicitând virtualitățile sintetice ale cuvintelor simboliştii au cultivat nu numai sinesteziile, asociațiile şi

corespondențele, ci şi sincretismul* ca ideal al unei arte* absolute în care toate artele* fuzionează. **S** evită temele* prozaice, sociale sau filosofice încercând să surprindă sensibilitatea pură, fluiditatea eului, trăirile evanescente, scurgerea muzicală a timpului. Cei mai importanți reprezentanți ai **s** în literatură au fost: S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Verlaine, R.M. Rilke, G. Trakl, W.B. Yeats, T.S. Eliot, E. Pound, J.R. Jimenez, R. Dario, S. Esenin, B. Pasternak, A. Ahmatova, G. Ungaretti, E. Montale, Al. Macedonski, D. Anghel, G. Bacovia, Şt. Petică, I. Minulescu, E. Farago, T. Arghezi etc. Ca şi în literatură, în artele plastice* artistul* simbolist pleacă de la observarea naturii, dar nu se mulțumeşte cu reprezentarea ei tautologică, ci amplifică obiectul, îl stilizează* şi-i conferă semnificații tainice, neliniştitoare, indefinite, extrase din zona tulbure a imaginației* vizionare. **S** plastic a fost prefigurat de prerafaeliți* şi stimulat de înnoirile revoluționare ale limbajului şi tematicii picturale realizate de P. Gauguin. Reprezentanți: G. Moreau, P. de Chavannes, O. Redon, J. Ensor ş.a.

sincretism
contopire difuză a formelor culturii, caracteristică stadiilor primitive ale evoluției sociale sau unor programe artistice* care-şi propun unificarea diferitelor atitudini ale spiritului în fața lumii. În timp ce în culturile primitive elementele estetice fac corp comun cu cele magico-religioase, etice şi teoretice datorită nediferențierii lor, în programele artistice* care urmăresc regăsirea **s** originar sau fundarea unuia superior se încearcă suprimarea granițelor, considerate artificiale, dintre formele culturii.

sinestezie
asociere armonioasă a senzațiilor provenite de la două sau mai multe simțuri. În artă* prin **s** se urmăreşte transpunerea informațiilor unui simț în limbajul altui simț, de exemplu, a culorilor în sunete, a sunetelor în mirosuri, a senzațiilor auditive în imagini etc. şi a fost cultivată îndeosebi de simbolism*, instrumentalism, pictura expresionistă* etc.

specie artistică
clasă de creații artistice* subordonată genului artistic* şi divizată în funcție de diferite criterii: conținut*, structură etc. Ca şi genurile artistice*, **s a** au fost foarte prețuite în clasicism*, dar au fost combătute de romantism*. În arta contemporană se constată o relativizare a distincțiilor dintre **s a**, dar ele îşi mențin, ca şi genurile artistice*, valoarea de sinteze teoretice orientative ale artei*.

stil
unitatea particularităților structurii artistice a unui grup de opere* raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau spațiul cultural. În literatură **s** reuneşte particularitățile de folosire a limbii, iar în celelalte arte* particularitățile manipulării mijloacelor lor de expresie: **s** arhitecturale, sculpturale, picturale, muzicale etc. **S** este obiectul de studiu al stilisticii.

stilizare
acțiune ce corespunde adoptării anumitor soluții în modelarea unor structuri potrivit gustului sau idealului* artistic al unor epoci, colectivități umane sau unui artist* reprezentativ. **S** este o expresie a preferinței pentru o anumită configurație în vederea reprezentării unei teme*. În artele plastice* **s** exprimă purificarea maximă a componentelor structurii, prin reducerea ei la elementele esențiale, caracteristice sau sugestive. La limită, **s** poate fi echivalentă cu schematizarea sau cu geometrizarea reprezentării, cum se întâmplă, de exemplu, în cubism*.

sublim
categorie estetică* ce desemnează elevația spirituală şi exaltarea afectivă determinate de manifestarea în realitate sau de transfigurarea* în artă* a superiorității şi demnității morale a omului în raport cu

măreția naturii sau a forțelor sale dezlănțuite, cu cursul orb al istoriei, cu infinitul şi absolutul. Prin extensie, **s** poate desemna şi calitățile artistice excepționale al unei opere*. Unii esteticieni consideră că **s** reprezintă superlativul frumosului*, identificându-l cu „maximum de perfecțiune" (Kant). Starea psiho-afectivă pe care el o provoacă în receptor este *extazul*.

suprarealism
curent artistic* de avangardă* constituit în Franța în prima jumătate a deceniului trei al secolului al XX-lea ca o continuare a dadaismului*, ale cărui excese deconstructiviste* încearcă să le tempereze, adăugând demersului artistic şi o dimensiune constructivă. **S** s-a dorit o reacție violentă la absurdul masacru produs în Europa de primul război mondial, dar, asemenea tuturor avangardelor*, şi o tentativă de revoluționare a artei*. **S** s-a manifestat îndeosebi în literatură şi în artele plastice*. Fondatorul, principalul teoretician şi animatorul autoritar al **s** a fost poetul francez André Bréton. În anul 1924 el a publicat *Manifestul* suprarealismului* în care defineşte cele două principii estetice fundamentale ale curentului: automatismul psihic pur şi dicteul gândirii, prin care încearcă evadarea metafizică de sub „domnia principiului identității". Totodată, **s** este declarat o mişcare înnoitoare în artă* ataşată idealurilor revoluției socialiste, propunându-şi să schimbe nu numai arta*, ci şi lumea. Doctrina estetică suprarealistă a fost puternic influențată de psihanaliză, în manifestările artistice ale curentului* afirmându-se primatul inconştientului, al automatismului psihic, al pulsiunilor sexuale, al universului oniric şi al hazardului. S. Dali exacerbează această dimensiune iraționalistă a **s** prin aşa-numita *metodă paranoico-critică*. Pentru plastica* suprarealistă obiectul reprezentat nu contează decât în măsura în care revelează o altă lume miraculoasă, fantastică sau absurdă, o „suprarealitate". De aceea suprarealiştii nu transfigurează* obiectul, ci îl iau din realitate aproape ca atare, figurându-l uneori cu minuțiozitate renascentistă, dar îl integrează în compoziții surprinzătoare, adesea halucinante. La **s** au aderat majoritatea dadaiştilor*, cărora li s-au alăturat şi alți artişti*, unii doar parțial şi temporar. Principalii reprezentanți ai **s** sunt: L. Aragon, P. Eluard, A. Artaud, Péret, Prévert etc. în literatură, M. Ernst, Y. Tanguy, H. Arp, M. Ray, M. Chagall, G. de Chirico, J. Miro, A. Giacometti, R. Magritte, V. Brauner şi, mai ales, S. Dali în plastică*. În 1925 un grup de adepți ai curentului* publică în revista *Revoluția suprarealistă* un nou manifest* intitulat *Revoluția în primul rând şi totdeauna*, în care sunt reiterate principiile sale estetice şi este reafirmată angajarea curentului* în susținerea idealurilor comuniste. În 1946 A. Bréton publică *Prolegomene la un al treilea Manifest* al suprarealismului* în care accentuează orientarea ocultă, iraționalistă şi mistică a curentului. **S** a exercitat o puternică influență asupra artei* contemporane, fiind plasat de unii exegeți la originea literaturii postmoderniste, a picturii gestuale şi a pop-artei*.

suprematism
curent* în pictura rusă de avangardă*, inaugurat de Kazimir Malevici în 1913 prin celebrul său tablou *Pătrat negru pe fond alb*. În 1915 el publică împreună cu Vladimir Maiakovski *Manifestul suprematismului*, iar în 1916 eseul *De la cubism* şi futurism* la suprematism*. Ideea programatică a refuzului reprezentării lumii obiectuale în pictură l-a condus pe Malevici la golirea tabloului, până la trasarea unei singure figuri-semn în opoziție cu fondul şi, mai târziu, la suprimarea contrastului formă*-fond prin eliminarea valorii picturale şi a reprezentării colorate. Pentru această fază extremă este semnificativ tabloul *Pătrat alb pe fond alb*, în care doar o uşoară modificare a albului distinge vag forma de fond. Eliminând orice aluzie la obiect, el pretinde că locul reprezentării obiectului este luat de supremația sentimentului încorporat în forma* non-figurativă. De altfel, Malevici

chiar defineşte **s** ca „supremaţia absolută a sensibilităţii pure". La **s** au aderat pictorii ruşi Al. Rodcenko, E. Lissitzky, I. Klioune etc. Mai târziu, pe fondul purismului* şi al ascezei plastice radicale **s** s-a întâlnit cu neoplasticismul olandezilor P. Mondrian şi T. van Doesburg.

T

talent (în artă)
ansamblu de dispoziţii naturale necesare practicării cu succes a unei profesii artistice. În sens deplin, **t** artistic rezultă din conjugarea a trei categorii de factori: a. dispoziţiile naturale necesare practicării unei profesii artistice; b. dezvoltarea şi orientarea acestor dispoziţii în perioada formării intelectuale şi profesionale; c. valorificarea dispoziţiilor respective printr-o activitate artistică determinată obiectivată în creaţii artistice.

temă
categoria de fenomene, aspecte, situaţii etc. naturale, sociale sau spirituale înfăţişate şi/sau transfigurate* în opera de artă*. Opţiunea pentru o anumită **t** este condiţionată de o multitudine de factori, printre cei mai importanţi fiind personalitatea artistului*, epoca, evenimentele istorice, cultura, ambianţa socială, interesul publicului*, moda* etc. Valoarea operei* depinde nu atât de temă, cât de modul în care ea este prelucrată artistic.

tip artistic
sinteză teoretică a artei* care grupează operele* după similitudinile structurii lor. T. Vianu consideră că **t a** pot fi delimitate în funcţie de cele patru momente constitutive ale operei de artă: *izolarea*, ordonarea, clarificarea şi idealizarea**. În cadrul fiecăruia sunt distinse mai multe serii sau cupluri de **t a**. *Izolării** i-ar corespunde două serii de **t a**, după cum în operă* sunt redate raporturi cu omul (*sfântul, omul reprezentativ şi omul de rând*) sau cu natura (*peisajul transcendent, peisajul imanent şi natura moartă*). *Ordonării* i-ar fi caracteristice *eleatismul şi heraclitismul*, *clarificării, viziunea plastică şi viziunea pitorească*, iar *idealizării* realismul* şi idealismul*.

tragic
categorie estetică* ce desemnează pierderea unei valori umane care nu şi-a epuizat încă resursele potenţiale. **T** îşi are temeiul ontologic în precaritatea condiţiei umane, în caracterul relativ al libertăţii umane, în iminenţa suferinţei şi a nefericirii, în dialectica vieţii şi a morţii. El poate fi provocat şi de hazard, de întocmirile sociale nedrepte, de pasiuni şi ambiţii iraţionale etc. În substanţa sa **t** nu este de natură estetică, dar nu-şi dezvăluie esenţa decât ca fenomen estetic. În expresia sa artistică **t** înspăimântă şi înalţă, striveşte şi purifică. Prin artă* el se converteşte în sublim*. El evocă într-o formă expresivă dispariţia unei valori* înalte, pe care am dori-o eternă, dar care este răpusă. În pofida acestui fapt, în urma sa rămâne un sens spiritual, o semnificaţie morală exemplară, care, deşi ne dezvăluie dramatic* propriile limite existenţiale, ne dau forţa să mergem mai departe şi să preţuim viaţa. Valoarea* dispărută poate supravieţui astfel în propriul spirit, ne poate îmbogăţi şi înnobila. Forma artistică pură a **t** este tragedia, dar el se poate manifesta şi în proză şi versuri, precum şi în alte arte* decât literatura: muzică, arte plastice* etc.

transfigurare
procedeu specific procesului de creaţie artistică* prin care realitatea primară care serveşte drept sursă de inspiraţie* este transformată prin intermediul inteligenţei, sensibilităţii şi talentului* artistului* într-o altă realitate spiritualizată şi expresivă: opera de artă*. **T** artistică este una dintre cele mai înalte expresii ale rolului activ, constructiv al subiectului în raporturile sale cognitive şi

acționale cu realitatea. Prin ea creatorul reconstruieşte existența, revelându-i esența şi conferindu-i valențe umanizate, idealizate şi înnobilate sau anticipându-i devenirea. Procesul **t** artistice poate evolua în limite foarte ample, de la concretul sensibil la abstractul sensibil.

U

umor

specie* a comicului* care dezvăluie într-o formă ironică indulgentă şi binevoitoare aspectele rizibile (ridicole*, caraghioase, stupide) ale unor personaje, situații, sau împrejurări. El poate avea multiple nuanțe: sentimentale, amare, groteşti*, grave etc., putând ajunge până la granița tragicului*. Există astfel **u** negru, macabru, grotesc*, absurd* etc. Deşi a fost cultivat încă din antichitate, mai ales sub forma sarcasmului, **u** a luat o deosebită amploare în arta modernă, fiind o expresie creşterii gradului de libertate şi de rafinament spiritual, dar şi de scepticism şi spirit critic al individului.

urât

categorie estetică* fundamentală, opusă, dar şi complementară, frumosului*. Estetica clasică, obsedată de frumusețea olimpiană a artei greco-romane, n-a acceptat **u** decât drept corelativ formal al frumosului*, respingându-i orice relevanță estetică, deşi încă din Evul Mediu o serie de artişti ca Fr. Goya, H. Bosch, G. Arcimboldo, P. Bruegel etc. îi rezervaseră un loc important în creația lor plastică, iar în Renaştere* drama şi tragedia shakespeareană au stimulat investigarea artistică a aspectelor dezagreabile ale ființei, atitudinilor şi mentalităților umane. Abia odată cu mişcarea romantică* **u** începe să-şi ocupe locul cuvenit în gândirea estetică, atât datorită pasiunii romanticilor pentru opoziții, cât şi valului de urâțenie pe care lumea burgheză timpurie l-a revărsat asupra întregului Occident. Primul teoretician care a zăbovit asupra sa a fost Fr. Schlegel, care susținea că principiul artei* nu este frumosul*, ci caracteristicul şi interesantul, în care includea şi **u**. Consacrarea sa deplină s-a realizat prin lucrarea lui K. Rosenkranz *O estetică a urâtului* (1853). De atunci **u** s-a impus definitiv ca o categorie estetică* fundamentală, cunoscând o continuă ascensiune în arta modernă şi contemporană datorită marii sale expresivități şi spectaculozități. Este evident că **u** are un registru mult mai amplu de expresie decât frumosul* şi determină o gamă mult mai largă, mai intensă şi mai complexă de trăiri estetice decât el. De aceea el ocupă un loc privilegiat în orientări artistice moderne ca realismul* şi naturalismul* sau în multe curente* de avangardă* ca expresionismul*, suprarealismul*, cubismul* etc. Ca şi frumosul*, al cărui corelativ polar este, conceptul de **u** este utilizat în estetica contemporană cu două accepții distincte: 1. o accepție largă, formală, potrivit căreia **u** este nonesteticul şi include toate obiectele şi creațiile lipsite de relevanță estetică sau neizbutite sub raport estetic*. În această accepție este considerată **u** orice creație neizbutită, care încalcă legitățile, principiile şi normele* creației artistice* şi deci nu poate fi considerată operă de artă*, cum ar fi, de exemplu, întreaga creație kitsch*. Este evident că această în această accepție **u** este opus accepției largi a frumosului*. 2. o accepție restrânsă, categorială, care include numai obiectele şi creațiile care contravin idealului* estetic* clasic*, adică pe cele lipsite de armonie* şi echilibru, asimetrice, întunecate etc. În această accepție **u** se caracterizează printr-o violentă reprezentare realistă* a obiectului sau chiar prin denaturarea sa deliberată pentru obținerea unor efecte dezagreabile şi printr-o atitudine de împotrivire, pătrunsă, în general, de sentimente neplăcute, a subiectului. În această accepție **u** se opune accepției restrânse, categoriale, a frumosului*.

V

valoare estetică

specie a valorii generice care reprezintă referențialul axiologic fundamental al domeniului estetic. **V e** nu trebuie confundată cu *suportul său*, adică cu *obiectul** sau cu *bunul estetic*. Un obiect nu devine estetic decât atunci când şi în măsura în care este *valorizat** *prin raportare la* **v e**. În general, unui obiect i se recunoaşte **v e** numai atunci când este considerat *o realitate unitară şi izolată* de ambianța în care se găseşte, realizată astfel încât prin ea se exprimă *originalitatea** *artistului** care a creat-o. Se impune deci *distincția dintre bunuri şi valori*. *Bunurile* sunt obiecte, produse ale naturii sau ale activității umane, cu ajutorul cărora sunt satisfăcute necesități materiale sau spirituale ale omului. Valorile sunt însă *obiecte ideale, prin raportare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri*. Ele se constituie în procesul interacțiunilor omului cu realitatea şi cu semenii săi şi exprimă într-o formă abstractizată şi generalizată necesitățile, aspirațiile şi idealurile unor comunități umane determinate. Numeroşi axiologi disting între *valori şi bunuri-mijloace*, pe de o parte, şi *valori şi bunuri-scopuri*, pe de altă parte şi plasează **v e** în categoria valorilor-scopuri. Obiecte indiferente din punct de vedere axiologic pot deveni, atunci când sunt valorizate prin raportare la **v e**, scopuri ale vieții. Operele de artă sunt prețuite pentru ele însele şi nu în vederea atingerii altor valori. În cazul **v e**, prin raportare la care iau naştere bunurile estetice, avem sentimentul că valoarea este topită în bun, că valoarea şi bunul alcătuiesc una şi aceeaşi ființă. Raportul dintre ele este unul de *imanență*. Ele fuzionează astfel încât valoarea unei opere de artă* sau un aspect al frumuseții* naturale ni se dezvăluie *imediat, cu spontaneitate, fără mijlocirea unor activități raționale laborioase*. În cazul *bunurilor estetice* se constată *un caracter de unicitate absolută a bunurilor*. O operă de artă* este *un unicat şi nu poate fi înlocuită*. Cópiile, reproducerile, albumele de artă, imitațiile etc. au, cel mult, importanță informativă, valoarea lor estetică fiind nulă. O serie de esteticieni au propus şi *distincția dintre valoarea estetică şi cea artistică*. Cea dintâi s-ar referi la natură, la viața socială şi la creația umană în genere, iar cea de-a doua numai la artă*, ca formă concentrată şi specializată a atitudinii estetice*. În mod corespunzător, ar trebui să distingem şi între *obiectele estetice*, care ar putea fi peisaje naturale sau produse ale altor forme ale activității creatoare a omului (bunuri utilitare, unelte, mobilier, bijuterii etc.), care ar fi valorizate* prin raportare la **v e** , şi *operele de artă**, care ar fi produse ale activității artistice valorizate* prin raportare la valoarea artistică. Rezultă că în cazul bunurilor estetice actul de valorizare* s-ar exercita asupra unor obiecte extraartistice, iar în cazul operelor de artă* exclusiv asupra unor produse ale activității de creație artistică*. Deşi sunt cam rigide, aceste distincții permit *o delimitare mai riguroasă a ceea este de ceea ce nu este artă**. Numeroase obiecte, fenomene, bunuri utilitare, creații tehnice etc., care nu sunt opere de artă*, pot avea deci virtuți estetice. În secolul al XX-lea s-a constituit chiar o disciplină şi o preocupare estetică specializată – *design***-ul* – care urmăreşte încorporarea de **v e** bunurilor utilitare, ambianței cotidiene etc.

valorizare

componentă a procesului receptării artei prin care unui bun (fenomen natural, bun utilitar, operă de artă* etc.) i se atribuie valoare estetică*. **V** este condiționată de criterii socialmente constituite, general culturale şi specific estetice, şi depinde de atât de caracteristicile intrinseci ale bunului respectiv, cât şi de gradul de cultură, formația, sensibilitatea, interesul etc. receptorului. **V** se exprimă printr-o judecată

de valoare*, care este judicioasă numai în măsura în care se întemeiază pe criterii adecvate, exprimă atitudinea activă şi competentă a receptorului şi este subordonată structurii obiectului valorizat.

virtuozitate
capacitatea de rezolvare practică, într-o formă desăvârşită, a proiectului unei structuri artistice. Deşi se referă cu precădere la arta interpretativă (muzicală, teatrală, coregrafică etc.), termenul **v** se poate aplica şi procesului de creaţie artistică* în general, în special în artele* sau genurile artistice* care presupun un grad înalt de tehnicitate.

vocaţie
predispoziţie a individului către exercitarea unei anumite activităţi profesionale, practice, teoretice sau artistice, care face ca alegerea ei să-i permită afirmarea şi dezvoltarea armonioasă a aptitudinilor sale. În antichitate exista convingerea că **v** este o decizie providenţială, căreia individul este obligat să i se supună, o misiune pe care el este chemat să o îndeplinească. Fără a nega importanţa înzestrării native, psihologia contemporană subliniază importanţa autocunoaşterii, deciziei individuale, dorinţei de autodepăşire, spiritului de competiţie şi perseverenţei în împlinirea unei **v**.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

ACHIM, I, *Introducere în estetica industrială*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1977.
ACHIŢEI, G., *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
ALLPORT, G.W., *Structura şi dezvoltarea personalităţii*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1991.
ANDREI, P., *Filosofia valorii*, 1945.
APOLLINAIRE, G., *De la Ingres la Picasso*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
ARGAN, G.C., *Căderea şi salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
ARISTOTEL, *Poetica*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1957.
ASSUNTO, R., *Peisajul şi estetica*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.
AUERBACH, E., *Mimesis*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.
BAUDELAIRE, Ch., *Curiozităţi estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
BEGEL, F., *Filosofia artei*, Editura Institutul European, 2002.
BELLORI, G.P., *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.
BERGER, R., *Artă şi comunicare*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
BLAGA, L., *Probleme estetice*, în *Opere*, vol. 7, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
BLAGA, L., *Trilogia culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
BLAGA, L., *Trilogia valorilor*, în *Opere*, vol. 10, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
BREAZU, M., *Realism şi modernitate în artă*, Editura politică, Bucureşti, 1975.
BRION, M., *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
BURKE, Ed., *Despre sublim şi frumos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
CHIRIŢĂ, R., *Repere axiologice în gândirea românească interbelică*, Editura Omnia Uni, Braşov, 1998.
CROCE, B. *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1971.
CROCE, B., *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1971.
DELACROIX, H., *Psihologia artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
DOMENACH, J.-M., *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995.
DRAGOMIRESCU, M., *Scrieri critice şi estetice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
DUFRENNE, M., *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
ECO, U., *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.
FAGUET, E., *Drama antică. Drama modernă*, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.
FERRY, L., *Homo aestheticus,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
FLORIAN, M., *Metafizică şi artă*, Editura Echinox, Cluj, 1992.
FOCILLON, H., *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
FRANCASTEL, P., *Figura şi locul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
FRANCASTEL, P., *Pictură şi societate*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
FREUD, S., *Scrieri despre literatură şi artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
GEHLEN, A., *Imagini ale timpului. Despre sociologia şi estetica picturii moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
GHYKA, M., *Estetică şi teoria artei*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.
GILBERT, K.E, KUHN, H, *Istoria esteticii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
GOLDMANN, L., *Sociologia literaturii*, Editura Politică, Bucureşti, 1972.
GREIMAS, A.J., FONTANILLE, J., *Semiotica pasiunilor*, Editura Scripta, Bucureşti, 1977.
GRENIER, J., *Arta şi problemele ei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
GRÜNBERG, L., *Axiologia şi condiţia umană*, Editura politică, Bucureşti, 1972.
GUYAU, J.-M., *Problemele esteticii contemporane,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
HARTMANN, N., *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1974.

HEGEL, G.W.F., *Prelegeri de estetică,* vol. I, II, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.
HEIDEGGER, M., *Originea operei de artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
HOFMANN, W., *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
HOGARTH, W., *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
IANOŞI, I., *Estetica*, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1978.
IANOŞI, I., *Schiță pentru o estetică posibilă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
IANOŞI, I., *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
INGARDEN, R., *Studii de estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
ISAC, D., *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
ISTVAN, H., *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, Editura Politică, Bucureşti, 1973.
JONES, A.F., *Introducere în artă*, Editura Lider, Bucureşti.
JUNG, C.G., *Puterea sufletului*, Editura Anima, Bucureşti, 1994.
KANT, I, *Critica facultății de judecare*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.
KLEIN, R., *Formă şi inteligibil*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B., *Vocabularul psihanalizei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
LEROI-GOURHAN, A., *Gestul şi cuvântul*, vol. I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
LESSING, G.E., *Laocoon*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
LIICEANU, G., *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
LIPPS, TH., *Estetica. Contemplarea estetică şi artele plastice*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
LONGINUS, C., *Tratat despre sublim*, în vol. *Arte poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
LOTMAN, I.M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
MALTESE, C., *Mesaj şi obiect artistic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
MARCUS, S., *Artă şi ştiință*, Editura Eminescu, 1986.
MARCUSE, H., *Scrieri filosofice*, Editura Politică, Bucureşti, 1977.
MAŞEK, V.E., *Arta, o ipostază a libertății*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
MEUMANN, E., *Sistemul esteticii*, Editura Agora, Iaşi, 1993.
MOCANU, T., *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
MOLES, A., *Artă şi ordinator*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
MOLES, A., *Psiholigia kitsch-ului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Estetica contemporană,* vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
MOUTSOPOULOS, E., *Categoriile estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
MULLER, J.-E., *Arta modernă*, Editura Ştiințifică, Bucureşti.
NIETZSCHE, Fr., *Naşterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
NOICA, C., *Creație şi frumos în rostirea românească*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
ORTEGA Y GASSET, J., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
PANOFSKI, E., *Artă şi semnificație*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
PAPU, E., *Arta şi umanul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
PAPU, E., *Barocul ca tip de existență*, vol. I – II, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
PAREYSON, L., *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
PASCADI, I., *Artă şi civilizație*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
PASCADI, I., *Destinul contemporan al artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
PASCADI, I., *Nivele estetice*, Editura Academiei, Bucureşti, 1972.
PLATON, *Ion*, în *Opere*, vol. II, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976.

PLATON, *Phaidros*, în *Opere*, vol. IV, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.
PLEŞU, A., *Pitoresc şi melancolie*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
RALEA, M., *Arta şi urâtul*, în *Scrieri din trecut în literatură*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.
RALEA, M., *Prelegeri de estetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
READ, H., *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
RODIN, A., *Arta*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.
ROSENKRANZ, K., *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.
RUSU, L., *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
RUSU, L., *Logica frumosului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.
SCHILLER, Fr., *Scrieri estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
SCHOPENHAUER, A., *Studii de estetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974.
SMEU, G., *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, Editura Academiei, Bucureşti, 1969.
TAINE, H., *Filosofia artei,* Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1973.
TAPIÉ, V.-L., *Barocul*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.
TATARKYEWICZ, W., *Istoria esteticii,* vol. I - II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, 1980.
VALERY, P., *Criza spiritului şi alte eseuri*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
VIANU, T., *Estetica,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.
VIANU, T., *Idealul clasic al omului*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1975.
VIANU, T., *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
VIANU, T., *Tezele unei filosofii a operei*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
VOLKELT, J., *Estetica tragicului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
WÖLFFLIN, H., *Principii fundamentale ale istoriei artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.
WORRINGER, W., *Abstracţie şi intropatie*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.